

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
IBERISTICA**

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/11

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/06

**STRUTTURE ARCHETIPICHE DELLA MODERNITÀ: L'EMERSIONE
DELLA GRANDE MADRE NEL MODERNISMO ISPANO-AMERICANO**

Presentata da: Sara Proietti

Coordinatore Dottorato: Iberistica

Prof. Roberto Vecchi

Relatore

Prof. Giovanni Gentile G Marchetti

**Coordinatore Dottorato: Letterature
Moderne, Compare e Postcoloniali**

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Esame finale anno 2013

Premesse.....	7
I. Impostazioni teoriche.....	8
II. Impianto metodologico.....	22
III. Autrici e <i>corpora</i>	24
IV. Struttura.....	30
 1. Avvicendamenti archetipici nell'inconscio collettivo modernista.....	33
1.1 La Grande Madre e le sue costellazioni archetipiche.....	35
1.2 Ipertrofismo della coscienza patriarcale e rivoluzione epistemologica.....	56
1.2.1 Verso il sincretismo della coscienza matriarcale.....	68
1.2.2 L'irrazionalità dell'inconscio tra dimensioni psichiche e pulsioni fisiche.....	84
1.3 L'incesto uroborico e la rivoluzione modernista.....	92
1.3.1 Irrazionalismi artistici: rivoluzioni tematiche e stilistiche.....	106
1.3.2 L'interiorità creatrice e la riconquista dell' <i>Anima</i>	130
1.3.3 Erotismo modernista.....	142
1.3.4 Il timore della regressione nell'indistinto.....	152
 2. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio collettivo tra Otto e Novecento.....	179
2.1 Carattere elementare positivo.....	181
2.1.1 Il canone borghese.....	186
2.1.2 Iconografia tradizionale	195
2.2 Carattere trasformatore positivo.....	203
2.2.1 Percorsi di emancipazione.....	211
2.2.2 Vecchie Muse e nuove Eroine.....	229
2.3 Il lato oscuro della Grande Madre.....	243
2.3.1 Sessualità femminile e repressione sociale.....	248
2.3.2 Il Femminile tra Eros e Thanatos: diffusione di nuovi <i>topoi</i>	261

3. Il lato oscuro della Grande Madre nelle poetiche di Delmira Agustini, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou.....	295
3.1 Carattere elementare negativo.....	296
3.1.1 Sterilità e produzioni nefaste.....	297
3.1.2 Sacrificio di sangue.....	320
3.1.3 Riassorbimento e decomposizione.....	352
3.2 Carattere trasformatore negativo.....	380
3.2.1 Il sacro fuoco di Eros.....	381
3.2.2 Maleficio di sangue e sacrificio nel fuoco.....	409
3.2.3 Dissoluzione.....	449
3.3 I Misteri del Femminile.....	470
3.3.1 I Misteri di Morte.....	473
3.3.2 I Misteri dell'Ebbrezza.....	490
3.4 La coscienza matriarcale.....	532
3.5 Emancipazione iconografica.....	566
 Conclusioni.....	 583
 Riferimenti bibliografici.....	 597
Opere di interesse teorico e metodologico	597
Opere di interesse storico, filosofico e sociologico	602
Studi critici afferenti al contesto artistico-letterario internazionale	606
Opere letterarie e studi critici afferenti al contesto letterario ispano-americano.....	608
 Ringraziamenti.....	 621

*È facile riconoscere un dio quando lo
incontri.*

(Omero, *Iliade*, 13,72)

*Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità
non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se
stessa, perché pur essendosi saputa sempre,
mai s'era potuta riconoscere così.*

(I. Calvino, *Il barone rampante*)

Premesse

La ricerca verte sull'osservazione di alcune specifiche dinamiche archetipiche rilevabili all'interno dell'inconscio collettivo di fine Ottocento e della profonda influenza che queste ebbero tanto sulla cultura e sulla società ispano-americana del tempo, quanto sulla specifica corrente letteraria modernista. L'archetipo di cui si analizza la riemersione letteraria è quello della Grande Madre, come teorizzato da C. G. Jung e perfezionato con i successivi studi di Erich Neumann. Avvalendosi, in particolare, dei contributi teorici di quest'ultimo e spaziando fino ad includere contributi psicoanalitici e studi simbolici successivi (in particolare quelli di James Hillman, Gaston Bachelard e Gilbert Durand) si evidenzia la dominanza archetipica della Grande Madre all'interno del Modernismo ispano-americano, intesa tanto in senso transpersonale (cioè come rappresentazione dell'inconscio) quanto in senso più specificamente rappresentativo del Femminile. Si applica, infine, il vaglio della critica archetipica alle opere di Delmira Agustini, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou, dirigendo, in particolar modo, l'analisi alla rappresentazione letteraria degli aspetti di questo archetipo identificati come 'negativi', e, quindi, più duramente sottoposti a rimozione nel corso dei secoli.

I. Impostazioni teoriche

L'approccio teorico di questa tesi attiene in massima parte all'ambito della critica archetipica, disciplina volta a ricercare le tracce dei modelli archetipici all'interno dei testi letterari. Un taglio critico di questo tipo si colloca all'interno dell'ampio e variegato contesto dei cosiddetti *Cultural Studies* e non può che avvalersi di un substrato teorico sincretico e multi-disciplinare in cui, al fianco della critica archetipica, converge l'affine critica tematica e l'antropologia letteraria. Tentare di definire cosa si intende quando si parla di *tema*, *simbolo* e di *archetipo* risulta, dunque, una premessa del tutto imprescindibile.

Per quanto riguarda una definizione teorica di ciò che si intende con il termine *tema*, ci si deve arrendere ad un'assenza di coerenza concettuale: "nell'ambito della tematica qualsiasi velleità definitoria di tipo *univoco* o *aprioristico* è destinata a rimanere in posizione di scacco"¹. A volte, infatti, ci si riferisce al tema come a quei nuclei semantici considerati di rilievo in rapporto all'intreccio, altre volte, invece, questi sono considerati tali in relazione ad una macro-struttura riconoscibile o in riferimento ad un'idea guida:

"[...] ogni volta che si parla di temi ci si trova costretti a riscontrare delle agitazioni, spesso non solo definitorie, nei campi della critica letteraria, della filosofia, della linguistica, della semiotica ecc. Insomma, nel panorama della critica, non si riesce a ottenere un'unica nozione, un unico sintagma che descriva esaurientemente il tema, e che soprattutto ne limiti e orienti in modo univoco l'orizzonte metodologico"².

Nonostante l'innegabile difficoltà nel ricondurre questa particolare disciplina ad un canone normativo, la serie di motivi e temi emersi con chiarezza, nel corso del Novecento, dalla scomposizione di fiabe, saghe e miti afferenti a contesti storici, geografici e culturali anche del tutto differenti tra loro fornisce un'evidente testimonianza tanto della validità quanto dell'imprescindibilità sottesa al concetto di *tema*, inteso come espressione dell'*immaginario*. Da Propp a Frye, da Mircea Eliade a Lévi Strauss, da Bachtin fino a Praz, si è assistito, così, ad un proliferare di studi connessi alle categorie di *tema* e *motivo*, ciascuno con il proprio indirizzo specifico, a volte antropologico, altre volte psicologico, altre ancora più prettamente orientato verso la critica letteraria. In particolare, poi, fu il contributo di Gaston Bachelard,

¹ M. Lefèvre, "Per un profilo storico della critica tematica" in "Allegoria", n. 45, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 2003, p. 5.

² *Ibidem*.

ispiratore della *thématique* francese, ad agire come un vero e proprio spartiacque per la storia della tematologia. Nel caso del presente lavoro, ci si avvicina maggiormente a questo specifico ambito di ricerca, detta appunto *tematologica* (intesa come analisi diacronica volta a rendere conto delle modifiche, delle scomparse e delle rinascite di un dato tema in un dato periodo storico), che a quella *tematica* (intesa come analisi sincronica su di uno specifico tema all'interno dell'opera di un solo autore): se è pur vero, infatti, che nel momento di massima specificità della ricerca si analizza nel dettaglio la produzione lirica di ciascuna delle tre autrici di nostro interesse, il taglio del nostro lavoro pone l'accento, senza dubbio alcuno, proprio su quella rete di fitte relazioni, anche contrastive, che dette autrici intrattengono con il più vasto panorama culturale e artistico del tempo in cui si inseriscono.

Pur permanendo immutata la già vista assenza di regole canonizzate volte a descrivere e delimitare questo particolare impianto critico come disciplina, nella storia della critica si è assistito ad una graduale e progressiva estensione dell'approccio tematologico alla letteratura, sempre considerando, però, le necessarie differenze d'impostazione proposte dai diversi studiosi: non dimentichiamo, infatti, che "[...] la ricerca tematica appare come un filone eteroclito, non come una corrente metodologica"³. Lefèvre suggerisce che proprio la non-sistemicità e la variabilità dei presupposti e delle finalità dell'approccio tematico e tematologico costituisca, in realtà, il vero punto di forza di questo particolare impianto critico: questa instabile flessibilità sarebbe, cioè, proprio ciò che consentirebbe un approccio efficace e molteplice, tanto ermeneutico quanto euristico, alle dimensioni tematiche che possono caratterizzare un singolo autore o addirittura un'intera stagione letteraria. A questa flessibilità dell'approccio tematologico ci si rifà, dunque, anche nel presente lavoro quando si cerca di rendere conto non solo delle presenze di specifiche componenti archetipiche e simboliche nelle poetiche delle autrici scelte, ma anche del ben più ampio mosaico di suggestioni e temi che contraddistingue il fenomeno del Modernismo letterario nella sua interezza. Prendiamo in prestito le parole di Luperini per sintetizzare l'alto tasso di interdisciplinarietà da cui ogni indagine sull'immaginario letterario ci pare non possa prescindere: "l'immaginario letterario [...] è una forma di mediazione fra inconscio collettivo e cultura, fra archetipi e ideologia"⁴. L'immaginario, infatti, può definirsi come

³ P. Pellini, "Critica tematica e tematologica: paradossi e aporie" in "Allegoria", n. 55, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 2008, p. 61.

⁴ R. Luperini, "Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio", in "Allegoria", n. 44, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 2003, pp. 114-122.

"un concetto cerniera, che articola il letterario, il culturale e il sociale. Dove letterarietà e ideologia dividono, l'immaginario unisce, individua nessi, stabilisce paralleli. Suo compito è censire le invarianti, le costanti, le ricorrenze, nel tempo, nello spazio, tra i generi, tra i media. È tema - ha dichiarato una volta Francesco Orlando [...] - *tutto ciò che si ripete*. Una critica incentrata sul contenuto non può che ricercare ciò che unisce testi, culture, pratiche e ambiti discorsivi, sullo sfondo asintotico dell'ambizione di costituirsi come parte di un'antropologia culturale"⁵.

Anche secondo l'approccio critico prediletto da Gilbert Durand, la costruzione dell'immaginario non dipende solamente da determinazioni psicologiche, ma anche dai regimi che si instaurano nelle diverse antropologie, vale a dire dall'ambiente culturale e sociale in cui si vive⁶. Muovendoci nell'ambito della lirica rioplatense *femminile*, ci preme inoltre sottolineare il fatto che si riconosce all'approccio tematologico una particolare funzionalità e attinenza proprio con l'universo della cosiddetta *Gender History*, della *écriture féminine* e dei *Women's Studies*⁷, anche in virtù della dimensione interdisciplinare che caratterizza questo tipo di impianto critico, soprattutto in una direzione di analisi di stampo storico-sociale⁸. Il confine con l'approccio critico dell'antropologia letteraria si fa a questo punto particolarmente sottile, soprattutto se, come ribadiremo più volte nel corso della presente ricerca, si individua nell'arte una forza in grado di indirizzare il successivo sviluppo della cultura umana e non la si considera solo come un semplice riflesso di questa:

"L'immaginazione e la fantasia diventano [...] gli elementi cardine della ricerca antropologica. Secondo Iser, la finzione letteraria [...] rifletterebbe una caratteristica antropologica fondamentale: l'irrefrenabile tensione dell'individuo a superare se stesso e i confini del mondo reale, ovvero la spinta alla creazione di immagini fittizie. La letteratura rappresenterebbe, dunque, una forma d'antropologia *estensiva*, in quanto fornisce all'uomo, attraverso la creazione di un mondo *virtuale* [...] uno strumento utile a verificare i possibili rapporti, che di volta in volta si vengono a creare tra l'uomo e il mondo circostante. La finzione letteraria crea estensioni dell'umano, superamenti di sé, grazie alla sua libertà dai limiti pragmatici. [...]. La capacità immaginativa sarebbe, sempre secondo Iser, non soltanto in grado di creare mondi alternativi, sia in senso sincronico che diacronico, ma permetterebbe di canalizzare nel quotidiano la quantità di fantasia necessaria, affinché abbia luogo lo sviluppo culturale. La letteratura non rappresenterebbe soltanto un utile strumento d'indagine antropologica, ma anche un *elemento attivo* di sviluppo culturale, in quanto mezzo di comunicazione in uso"⁹.

⁵ D. Giglioli, "Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario", in "Allegoria", n. 55, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 2008, p. 50.

⁶ Cfr. R. Coglitore, "Immaginazione materica", in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi editore, 2004, pp. 235-236.

⁷ Si vedano le sezioni "Gender History", "Ecriture féminine", "Women's Studies" dell'articolo sopra citato.

⁸ Per le considerazioni in merito a critica tematica e critica tematologica presentati fin qui, si veda M. Lefèvre, *op. cit.*, pp. 5-22, R. Luperini, "Critica tematica e insegnamento della letteratura", in *La fine del Postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005, pp. 43-54, W. Smekens, "Critica tematica e psicanalitica", in J. Bessièrre, E. Kushner, R. Mortier, J. Weisgerber (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi editore, pp. 396-404 e A. Trocchi, "Temi e miti letterari" in A. Gnisci, *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2002, pp. 63-85.

⁹ R. Gambino, "Antropologia letteraria", in M. Cometa, *op. cit.*, pp. 72-78.

La nostra ricerca si orienta, dunque, proprio in questo senso di necessaria compenetrazione con la dimensione non solo antropologica, ma anche con quella più prettamente storica e sociale in cui si collocano le opere di cui si analizzano i nuclei semantici. La critica tematica, tematologica o specificamente archetipica che sia, offre, infatti, la possibilità di "mettere a fuoco, su più livelli, il rapporto della letteratura con la realtà; di richiamare l'attenzione sia sui suoi legami con l'orizzonte antropologico e l'inconscio collettivo, sia sulle sue relazioni con i mutamenti storici"¹⁰. I nuclei tematici "non sono solo concrezioni antropologiche, hanno anche un contenuto gnoseologico ed esprimono un momento di autocoscienza storica dell'umanità. [...] Il tema insomma, se da un lato va rapportato all'antropologia, dall'altro va storicizzato; [...] il critico avvertito dovrà probabilmente puntare su un'ipotesi storica che giustifichi l'emersione antropologica del tema"¹¹. Alla luce di questa precisazione, trovano, così, una loro *raison d'être* tutte le riflessioni con cui si cercherà, nell'esposizione della nostra tesi, di rapportare tanto il contesto del Modernismo artistico quanto le poetiche degli autori ed autrici che a questo afferiscono al più ampio panorama storico-sociale caratteristico del momento di passaggio tra XIX e XX secolo.

La metodologia della critica tematologica, perfezionatasi in seguito agli studi di Bachelard e a quelli relativi alla psico-critica di Mauron e Weber¹², si è spinta nel corso dei decenni fino ad includere nella propria analisi anche gli orizzonti dell'inconscio allo scopo di rilevare, in un autore o in un'opera, la ricorrenza di determinate immagini o simbolismi radicati nelle dimensioni più profonde della psiche. La critica archetipica coincide, dunque, con quello specifico protocollo teorico della critica tematica che viene definito come *archeologico* e che, cioè, "pensa il tema come archetipo, e dunque come inizio, scaturigine, sostanza"¹³. Secondo questo particolare approccio critico i temi sono da intendersi come elementi desumibili

¹⁰ C. Bertoni, "Rischi e risorse dello studio dei temi" in "Allegoria" n° 55, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 2008, p.9.

¹¹ R. Luperini, "Dalla critica tematica...", cit., p. 114-122.

¹² La psico-critica costituisce il primo tentativo di analisi sistematica sulle produzioni letterarie mediante l'applicazione di una metodologia psicoanalitica. Mauron, in particolare, si propose di liberare il testo dalle sovrastrutture linguistiche per poter delineare quella "rete di metafore" riscontrabile in una determinata produzione autoriale con frequenza tale da farla supporre derivante da una potente carica affettiva agente a livello inconscio. Le sue ricerche riguardarono per lo più il mondo della lirica francese, con lo scopo di rendere evidente, mediante la dimostrazione di reti associative tipiche ed ossessive, l'equilibrio tra strutture inconscie e strutture coscienti durante il processo di produzione artistica (cfr. M. E. De Caroli, *Una briglia all'emozione. Creatività e psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli Editore, 2002, pp. 128-129).

¹³ D. Giglioli, "Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario", in "Allegoria", n. 55, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 2008, p. 50.

dagli archetipi. Questi, di più agile definizione in virtù della maggior precisione che compete all'ambito della psicologia analitica da cui derivano, risultano concettualmente affini all'idea di *tema* o *motivo ancestrale*. *Archetipo* (già presente nell'antichità come sinonimo di "idea" in senso platonico¹⁴) è, nello specifico, il nome con cui la psicologia analitica definisce quella particolare modalità di espressione dell'energia psichica, rappresentabile simbolicamente, forgiatasi in conseguenza a delle esperienze primordiali (l'etimologica 'impronta iniziale') della collettività umana:

"Il concetto di archetipo, che è un indispensabile correlato dell'idea di inconscio collettivo, indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e ovunque. La ricerca mitologica le chiama 'motivi'"¹⁵.

Secondo Jung, l'assunzione di un inconscio collettivo sarebbe da aggiungersi alla presenza di un inconscio individuale, postulando, quindi, una comune matrice psichica strutturante, al di là delle differenze personali e culturali, in cui si muoverebbero e si esprimerebbero gli archetipi:

"Un certo strato per così dire superficiale dell'inconscio è senza dubbio personale: noi lo chiamiamo 'inconscio personale'. Esso poggia però sopra uno strato più profondo che non deriva da acquisizioni ed esperienze personali, e che è innato. Questo strato più profondo è il cosiddetto 'inconscio collettivo'. [...]. In altre parole, è identico per tutti gli uomini e costituisce un substrato psichico comune di natura soprapersonale presente in ciascuno"¹⁶.

L'archetipo è, simultaneamente, immagine ed emozione. Senza quest'ultima, l'immagine da sola non potrebbe convertirsi nel simbolo dinamico di un'esperienza numinosa né essere considerata gnoseologicamente funzionale¹⁷. Queste immagini *primordiali* sarebbero da considerarsi tali "in quanto sono caratteristiche della specie e se mai si sono 'originate', la loro origine coincide quanto meno con l'inizio della specie stessa"¹⁸. Si può, dunque, definire gli archetipi come "immagini integralmente connesse con l'individuo vivente per il tramite delle emozioni"¹⁹ o come "la plurimillennaria permanenza nell'inconscio di immagini fondamentali, condizionante la psiche di ogni individuo, datrici di rischio, numinose e perturbanti, ma anche potenzialmente ricche di senso ed ordinatrici"²⁰. La funzione fondamentale dell'inconscio umano consisterebbe nella gestione di queste dinamiche immagini

¹⁴ Cfr. C. G. Jung, *L'archetipo della madre*, Torino, Biblioteca Bollati Boringhieri, 2004, p. 22 (da qui in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Madre*).

¹⁵ Idem, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 2008, pp. 69-70 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Inconscio*).

¹⁶ *Ivi*, p. 16

¹⁷ Cfr. Idem, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, TEA Edizioni, 2006, p. 79 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Simboli*).

¹⁸ Idem, *Madre*, cit., pp. 26-27.

¹⁹ Idem, *Simboli*, cit., p. 79.

²⁰ A. Vitolo introduzione a Idem, *Madre*, cit., p. 9.

simboliche: "qualunque cosa possa essere l'inconscio, esso è un fenomeno naturale produttore di simboli che si dimostrano significativi"²¹. Gli archetipi sono da intendersi come i rappresentanti di una forza non riconducibile a semplici formule esistenziali personali e particolari; persistendo attraverso i millenni, questi esigono ogni volta nuove interpretazioni²², poiché sono costretti ad esprimersi solo mediante *similitudini* le cui spiegazioni analitiche non possono mai risolversi in un'interpretazione univoca e statica:

"[...] ciò che un contenuto archetipico sempre esprime è, anzitutto, una similitudine. Se esso parla del sole, identificandolo con il leone, con il re, con l'oro custodito dai dragoni, o con la vitalità o la salute degli uomini, esso non è l'uno né l'altro, bensì un terzo ignoto che può venir espresso più o meno adeguatamente per mezzo di tutte quelle similitudini, ma che -a eterno dispetto dell'intelletto- rimane fatalmente ignoto e indefinibile"²³.

Sempre mantenendo come base teorica la psicologia analitica, il *simbolo* (o un gruppo di simboli) si definisce come il livello immaginativo attraverso il quale un archetipo si rende visibile per la coscienza. Le immagini originali dell'inconscio sono, infatti, talmente dense di significato al punto che nessuna formulazione intellettuale può essere portatrice della medesima ricchezza e forza espressiva di queste: proprio in virtù della loro natura sintetica, gli archetipi possono venir meglio riprodotti mediante un linguaggio che si esprima per immagini. La differenza tra un'espressione sintetica-simbolica ed una analitica-concettuale di una medesima realtà è, infatti, abissale; il simbolo si fa portatore di un'immagine profonda del reale, mentre il concetto, traduzione imprecisa e parziale, è in grado di avvicinarsi a questa solo attraverso pallide approssimazioni:

"Simbolo sarebbe quindi ciò che va oltre al processo di nascondimento [...] e anche l'insieme dei significati antinomici. Perciò non può rivelarsi tutto in una volta, in un tempo singolare concreto, perché infrangerebbe i confini della vita, del conoscere, del soggetto verso un impenetrabile, non rettificabile eterno; un onnicomprensivo indefinito"²⁴.

Si parla, dunque, di "canone simbolico" dell'archetipo²⁵: "la difficoltà di descrivere la struttura di un singolo archetipo risiede nel fatto che l'archetipo e il simbolo implicano molteplici livelli, spesso intreccianti simultaneamente"²⁶. L'immaginazione simbolico-archetipica, animata da opposizioni che cercano

²¹ *Ivi*, p. 85.

²² Cfr. G. Wehr, *Novecento occulto*, Vicenza, Neri Pozzi Editore, p. 218.

²³ C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Ed. Boringhieri, 1972, p. 116.

²⁴ O. Fellini, *La simbolica junghiana. Appunti di psicologia analitica*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1989, p. 20.

²⁵ E. Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Casa Editrice Astrolabio, p. 17 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Grande Madre*).

²⁶ *Ivi*, p. 20.

costantemente un equilibrio tra di loro, è, infatti, necessariamente caratterizzata da un profondo dinamismo: “l’archetipo non è solo immagine come tale, ma nello stesso tempo anche un dinamismo il quale si manifesta nella numinosità, nella forza affascinante dell’immagine archetipica”²⁷. Dal greco συμβάλλειν (*symballein*), ‘mettere insieme’, il simbolo svolge, nel suo approccio al reale, una funzione di “grimaldello in grado di restituire unità all’indiviso”²⁸: con i concetti comunemente si delineano elementi distinti attraverso una serie di proposizioni descrittive razionali, separate e talvolta inconciliabili tra loro, mentre il simbolo è in grado di svolgere un’azione equilibrante e mediatrice tra questi. Possiamo, citando Bonvecchio, completare, quindi, la definizione di simbolo nel modo seguente:

“[...] ogni segno concreto che evochi, mediante un rapporto naturale, qualcosa di assente o di impossibile da percepire; o ancora con Jung ‘la migliore figura possibile di una cosa relativamente sconosciuta che non si potrebbe quindi innanzitutto designare in modo più chiaro o più caratteristico’. [...] Il simbolo è, come l’allegoria, riconduzione del sensibile, del figurato, al significato, ma inoltre è, per la natura stessa del significato inaccessibile, *epifania*, cioè apparizione, mediante e nel significante, dell’indicibile. [...] Poiché la rappresentazione [...] simbolica non può mai essere confermata dalla presentazione pure e semplice di ciò che essa significa, il simbolo, in ultima istanza, vale solo per se stesso. Non potendo figurare l’irappresentabile trascendenza, l’immagine simbolica è *trasfigurazione* di una rappresentazione concreta mediante un senso per sempre astratto. Il simbolo è dunque una rappresentazione che fa *apparire* un senso segreto, è l’epifania di un mistero”²⁹.

I simboli sono il linguaggio con cui si esprime la coscienza umana; senza l’ausilio di questi, determinati contenuti interiori che travalicano la stessa non potrebbero trovare espressione:

“Il simbolo desta presagi, il linguaggio può soltanto spiegare. Il simbolo spinge le sue radici fin nelle più segrete profondità dell’anima. Il linguaggio sfiora la superficie della comprensione come un alito silenzioso di vento... Soltanto il simbolo riesce a combinare gli elementi più diversi in un’impressione unitaria... Le parole rendono finito l’infinito, i simboli portano lo spirito oltre i confini del finito, del diveniente, nel regno dell’essere infinito. Essi diventano suggestioni, sono segni dell’ineffabile e inesauribili come questo”³⁰.

Questa profonda connotazione mistica del simbolo è efficacemente illustrata anche da Durand nel brano che segue:

“il termine significante, il solo concretamente noto, rimanda in ‘estensione’, se così si può dire, a ogni sorta di ‘qualità’ non raffigurabili, e ciò fino all’antinomia. [...] Questo doppio imperialismo, insieme del significante e del significato, nell’immaginazione simbolica caratterizza specificamente il segno simbolico e costituisce la ‘flessibilità’ del

²⁷C. G. Jung., cit. in R. Sicuteri, *Astrologia e mito. Simboli e miti dello Zodiaco nella Psicologia del Profondo*, Roma, Astrolabio, 1978, p. 14 (d’ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l’abbreviazione *Simboli e miti*).

²⁸C. Bonvecchio, “Il simbolo ritrovato”, introduzione a G. Durand, *L’immaginazione simbolica*, Como, Red Edizioni, 1999, p. 12 (d’ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l’abbreviazione *Immaginazione*).

²⁹*Ivi*, p. 22.

³⁰J. J. Bachofen, cit. in R. Sicuteri, *Simboli e miti*, cit., p. 12.

simbolo'. L'imperialismo del significante, che ripetendosi arriva a integrare in un'unica figura le qualità più contraddittorie, come pure l'imperialismo del significato, che arriva a straripare su tutto l'universo sensibile per manifestarsi, ripetendo instancabilmente l'atto 'epifanico', possiedono il carattere comune della *ridondanza*. È grazie al potere di ripetere che il simbolo riempie indefinitivamente la sua inadeguazione fondamentale. [...] Non che un unico simbolo non sia altrettanto significativo degli altri, ma l'insieme di tutti i simboli su di un tema chiarisce i simboli gli uni mediante gli altri, aggiunge loro una 'potenza' simbolica supplementare"³¹.

Il simbolo si presenta come un'operazione di conoscenza mai oggettiva e mai esplicita, ma costantemente ambigua, ricca, sfuggente, indelimitabile e ridondante come lo è il tessuto psichico che forma la realtà: proprio in virtù di queste caratteristiche, il simbolo si converte in un mezzo incredibilmente efficace nelle sue forme espressive. Questo, infatti, "rinvia a un indicibile e invisibile significato e per questo deve concretamente incarnare questa adeguazione che gli sfugge, e ciò mediante il gioco delle ridondanze mitiche, rituale, iconografiche che correggono e completano inesauribilmente l'inadeguazione"³². La conoscenza simbolica può, dunque, essere "definita triplamente come pensiero infinitamente indiretto, come presenza figurata della trascendenza e come comprensione epifanica"³³. Oltre all'espressività della ridondanza, con queste citazioni, viene delineandosi sempre meglio l'urgenza espressiva insita in questo potente strumento percettivo e che risiede proprio nella potenzialità di convogliare i dualismi antinomici, transcendendo, cioè, in potenza, le molteplici opposizioni della realtà esperibile: "[...] i simboli sono tentativi naturali di riconciliare e di riunire gli opposti all'interno della psiche"³⁴.

Esiste una particolare ragione per cui, nell'analisi degli archetipi, si ricorre con frequenza a riferimenti mitologici: non dimentichiamo, infatti, che la stessa critica archetipica inizialmente si diffuse con l'etichetta di *mitocritica* o *critica del mito*³⁵. Il mito può essere considerato come una storia i cui protagonisti sono, appunto, dei simboli riconducibili a pulsioni psichiche talmente profonde e ricorrenti da venir delineate come personalità:

"[...] Le immagini archetipiche o simboliche, non bastando più a sé stesse nel loro dinamismo intrinseco, attraverso un dinamismo estrinseco si legano le une alle altre sotto forma di narrazione"³⁶.

³¹ G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 23-24.

³² *Ivi*, pp. 25-26.

³³ *Ivi*, p. 30.

³⁴ C. G. Jung, *Simboli*, cit., p. 82.

³⁵ Cfr. M. Cometa, "Mitocritica", in M. Cometa, *op. cit.*, pp. 290-300.

³⁶ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 2009, p. 441 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Strutture*).

Il motivo per cui le vicende del mito risultano così familiari all'umanità risiederebbe proprio nel fatto che i suoi protagonisti rappresentano alcuni dei principali modelli contenuti e circolanti nell'archetipo inconscio collettivo, serbatoio psichico universale condiviso dalle civiltà:

"[...] La forma di un rito o di un racconto mitico, cioè di un allineamento diacronico di avvenimenti simbolici nel tempo, non è assolutamente indipendente dal fondo semantico dei simboli"³⁷.

Risulta, dunque, del tutto comprensibile l'immediata risonanza di questo particolare tipo di discorso narrativo: esso permane immutato anche a distanza di svariati secoli dal momento in cui il mito fu inizialmente concepito³⁸. Di particolare interesse ci paiono, inoltre, le seguenti considerazioni riguardanti la particolare mitologia ellenica:

"[Questa] porta la tradizione dell'immaginazione inconscia; la complessità politeistica greca allude alle nostre complicate e inesplorate situazioni psichiche. [...] La Grecia fornisce un modello policentrico che è il frutto del politeismo più riccamente elaborato di tutte le culture, e così può contenere il caos delle personalità e degli impulsi autonomi di una disciplina, di un'epoca, o di un individuo. [...] Questa 'Grecia' rimanda ad una regione *psichica* storica e geografica, ad una Grecia fantastica o mitica, ad una Grecia interiore della mente che è soltanto indirettamente connessa con la geografia e la storia effettive [...]"³⁹.

Questa Grecia *immaginale* è mantenuta in vita grazie all'intensa carica emotiva legata alla trasmissione, nel corso dei secoli, di un *corpus* ininterrotto di miti: attraverso la rammemorazione di questi, lo spazio metaforico della psiche si è sempre mantenuto attivo nelle coscienze come una sorta di 'paesaggio interiore', di 'regno immaginale' che ospita gli archetipi sotto forma di Dei⁴⁰. Tentare di inquadrare una figura mitologica nel contesto più ampio di cui fa parte equivale, così, a fornire una rappresentazione di un'entità psichica che esula da una problematica storica o filologica. La realtà rappresentata dagli archetipi si colloca, infatti, su di un piano storicamente non condizionato, atemporale, totalmente simbolico:

"Il mito non è mai una notazione che si traduce o si decifra, è presenza semantica e, composto di simboli, contiene comprensivamente il suo proprio senso"⁴¹.

Secondo la *weltanschauung* greca, ogni divinità del pantheon rappresentava la "fonte superindividuale di una particolare esperienza nel mondo e di un particolare

³⁷ *Ivi.*, p. 442.

³⁸ Cfr. J. Bolen, *Gli dei dentro l'uomo. Una nuova psicologia maschile*, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 1994, pp. 20-21.

³⁹ J. Hillman, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi Edizioni, 2006, pp. 11-14 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Pan*).

⁴⁰ *Ivi.*, pp. 14-15.

⁴¹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 444.

modellamento del mondo”⁴², proprio poiché “ogni dio è l’origine di un mondo che senza di lui resta invisibile, mentre con lui si rivela nella sua evidenza”⁴³ [...]”. Analizzare la forma che determinate figure assunsero nella mitologia rende, così, possibile comprendere al meglio le epifanie delle stesse nel corso dei secoli e nella storia della cultura⁴⁴.

Con l’ausilio della critica archetipica si ritiene, dunque, possibile rintracciare nei testi letterari, oltre agli elementi biografici, stilistici e le necessarie influenze storico-sociali, anche i modelli archetipici a questi sottesi, del tutto analoghi a quelli rilevabili nei molteplici miti e riti afferenti alle più disparate culture umane. Sono svariati gli studiosi che si sono avvicinati alla letteratura prediligendo questo tipo di approccio: tra questi ricordiamo, tra tutti, Maud Bodkin, Robert Graves, George Wilson Knight, Joseph Campbell⁴⁵, Gilbert Durand e Northrop Frye⁴⁶. L’esigenza di re-interpretazione che si rende necessaria ad ogni rinnovata manifestazione archetipica consente anche alla stessa critica archetipica di mantenere un alto grado di flessibilità, del tutto analogo a quello già riscontrato nell’ambito della critica tematica:

⁴² K. Kerényi, “Hermes, la guida delle anime: il mitologema delle origini maschili della vita” in *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 85 (d’ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l’abbreviazione Miti).

⁴³ *Ivi*, p. 86.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 50-51.

⁴⁵ Cfr. J. Campbell, “The Fashioning of Living Myths” in R. P. Sugg, *Jungian Literary Criticism*, Northwestern University Press, 1992, pp. 75-82.

⁴⁶ Di Frye si veda “The Archetypes of Literature” in *ivi*, pp. 21-37. Per un discorso più generale sulla critica archetipica cfr. M. Tibaldi, “Critica archetipica”, in M. Cometa, *op. cit.*, pp. 115-120. Per l’approccio freudiano di concepire la creazione artistica si veda, invece, M. C. Papini, “Psicoanalisi e testo letterario”, in *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 437-444 e cfr. F. Muzzioli, *La psicoanalisi applicata alla letteratura*, Roma, Carocci, 2005. In merito alle svariate critiche che la critica femminista ha mosso all’impianto junghiano si veda S. Appleton Aguiar, “To Arche the Type or Not to Arche the Type” in *The bitch is back: wicked women in literature*, Southern Illinois University, 2001, pp. 13-33. Per una valutazione, invece, del contributo junghiano inteso come momento di rivalutazione positiva della dimensione femminile si veda L. Guerra, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2006, pp. 84-91. Per un più generico approccio a come la critica femminista si sia rapportata nel corso del tempo alla psicologia analitica junghiana si veda la sezione “Archetypal Criticism” in E. Kowaleski Wallace, *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, Taylor & Francis, 2009, pp. 71 e segg.; e ancora A. Pratt, “Spinning Among Fields: Jung, Frye, Lévi-Strauss and Feminist Archetypal Theory” in R. P. Sugg, *Jungian Literary Criticism*, Northwestern University Press, Illinois, 1992, pp. 153-166, K. Elias-Button, “Journey into an Archetype: The Dark Mother in Contemporary Women’s Poetry”, in *ivi*, pp. 355-366, A. Pratt, “Archetypal Patterns in Women’s Fiction” in *ivi*, pp. 367-375 e A. Gelpi, “Two Ways of Spelling It Out: An Archetypal-Feminist Reading of H D.’s *Trilogy* and Adrienne Rich’s *Sources*”, in *ivi*, pp. 376-394. Ulteriori riflessioni in merito al rapporto tra critica letteraria e psicologia del profondo si trovano anche in A. Vitolo, “A proposito di inconscio e letteratura” in *Rivista di Psicologia Analitica*, Vol. VI, n. 2, 1975, pp. 528-541.

“[...] l'esigenza, per un'immagine poetica, di rappresentare un'origine psichica risulterebbe eccessivamente rigida se non ritrovassimo una nota di originalità nelle variazioni che caratterizzano anche gli archetipi più fortemente radicati”⁴⁷.

Accostandoci all'archetipo specifico su cui verte la presente ricerca, quello della Grande Madre, ricordiamo che le riflessioni junghiane sul tema dell'archetipo materno risalgono al saggio iniziale dei *Simboli della Trasformazione* del 1912 per poi perfezionarsi in *Tipi psicologici*, in *L'Io e l'inconscio* e nella disanima più specifica contenuta in *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre* (pubblicazione, nel 1939, di una conferenza risalente all'anno precedente). L'archetipo materno tratteggiato da Jung emerge come una compagine complessa, costituita da una pluralità di aspetti che spaziano dall'ambito rituale a quello mitologico e religioso, dal mondo naturale ed animale a quello delle principali strutture culturali dell'umanità⁴⁸. Il contributo teorico di cui, però, ci si avvale maggiormente nel corso della presente ricerca risale a studi successivi, specificamente diretti alla ricostruzione della dimensione totalizzante e completa dell'archetipo della Grande Madre ed all'analisi dello sviluppo della psiche femminile, intrapresi da Erich Neumann. Lo stesso Jung riconobbe l'immenso valore dei contributi di questo autore, così come si evince dal brano seguente, tratto dalle prefazione di *Storia delle origini della coscienza*:

“[...] La sua opera mi giunge gradita come poche altre. Essa infatti comincia proprio là dove anch'io, se mi fosse concessa una seconda vita, comincerei a radunare i *disiecta membra* della mia produzione, a controllare e a ordinare in un tutto organico tutti quegli 'inizi senza continuazione'. [...] La seconda generazione ha il vantaggio di godere di una certa prospettiva, anche se imperfetta; conosce determinati rilievi, che si trovano perlomeno nelle vicinanze e nell'ambito dell'essenziale, e soprattutto conosce quel che bisogna sapere in precedenza, quando si vuole investigare a fondo un terreno di recente scoperta. Con l'aiuto di questo bagaglio di conoscenze il rappresentante della seconda generazione può collegare elementi tra loro distanti, risolvere problemi intricati e dare una descrizione coerente di tutto quel terreno la cui estensione il pioniere è giunto a cogliere con il proprio sguardo solo al termine della sua vita”⁴⁹.

Lo studio di Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, costituisce il riferimento teorico privilegiato su cui si fonda la presente ricerca. Mediante il metodo della psicologia morfologica comparativa, applicato alla storia delle religioni, all'archeologia, all'etnologia ed alla storia dell'arte, Neumann ha interpretato gli elementi simbolici universalmente correlati con il Femminile, ponendosi come oggetto specifico la rappresentazione simbolica dell'archetipo, esprimendosi mediante opere figurative elaborate tanto consciamente quanto

⁴⁷ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 2008, p. 9.

⁴⁸ Cfr. A. Vitolo, introduzione a C. G. Jung, *Madre*, cit., pp. 13-14.

⁴⁹ C. G. Jung, prefazione a E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Casa Editrice Astrolabio-Ubalchini Editore, 1978, p. 7 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Origini*).

inconsiamente. L'autore ha proposto una teorizzazione dell'archetipo del Femminile inteso come quell'"immagine interiore che agisce nella psiche umana", la cui espressione simbolica sarebbe "costituita dalle raffigurazioni della grande dea femminile che l'umanità ha rappresentato nelle creazioni artistiche e nei miti"⁵⁰. Le specifiche immagini psichiche collettive non sarebbero altro che la forma simbolica del contenuto essenziale dell'archetipo, unità afferrabile solo attraverso l'analisi della dinamica (le componenti emotive), delle componenti contenutistiche (il senso che arriva alla coscienza) e del simbolismo che ne compongono la struttura, "complessa compagine dell'ordine psichico" che include tutti gli aspetti qui menzionati⁵¹. Questo archetipo, in quanto "motivo mitologico", è un contenuto eternamente presente e si manifesta nella coscienza individuale e collettiva in modo del tutto analogo, a prescindere da distinzioni di spazio e tempo, continuando a scaturire, in modo spontaneo e inconsapevole, anche dall'inconscio dell'uomo moderno⁵². In questo senso intendiamo, dunque, come la teorizzazione archetipica proposta da Neumann possa essere applicata alle opere letterarie. Anch'esse, infatti, analogamente alle opere figurative, sono elaborate in parte consciamente ed in parte inconsiamente; attraverso le immagini che costituiscono l'essenza dell'espressione letteraria si può, dunque, risalire alle presenze archetipiche che popolano e dominano l'immaginario di un autore (o di un gruppo di autori):

"Poiché tutto lo psichico è preformato, lo sono anche le sue singole funzioni, in particolare quelle che emanano direttamente da disposizioni inconse. Ad esse appartiene innanzitutto la 'fantasia creativa'. Nei prodotti di fantasia, le 'immagini primordiali' diventano visibili e il concetto di archetipo trova qui la sua applicazione specifica"⁵³.

Le immagini letterarie rivestono un'enorme importanza, proprio perché è tramite esse che l'archetipo attivo nell'inconscio collettivo raggiunge la coscienza dell'autore e si esprime concretamente e visibilmente nella dimensione artistica che egli produce:

"[...] nella poesia di ogni tempo ricorrono le stesse immagini, con gli stessi contenuti; la poesia universale, quindi, potrebbe essere classificata secondo gli archetipi che essa esprime"⁵⁴.

Le manifestazioni dell'archetipo della Grande Madre, valide nei tempi primordiali, restano valide tuttora, così come lo furono nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento: ciò si dà proprio in virtù della valenza sovra-temporale dell'archetipo

⁵⁰ E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 15.

⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

⁵² Cfr. *ivi*, pp. 24-25.

⁵³ C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 27.

⁵⁴ E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 61.

della Grande Madre, in grado di riportare in vita, al di là dei particolarismi spaziotemporali, l'incarnazione del Sé Femminile per eccellenza. La presenza del Femminile archetipico si manifesta tanto nelle vicende individuali quanto in quelle collettive e storiche. Nella prefazione a *L'archetipo della madre*, Vitolo ci offre le seguenti riflessioni in merito alla psicologia analitica junghiana:

“Senza destituire di validità il contesto personale e l'incidenza del vissuto individuale, Jung tendeva [...] a cogliere analogie e parallelismi tra il percorso psichico soggettivo e le descrizioni mitologiche, religiose e letterarie, intese come fenomenologia imprescindibile per comprendere l'esistenza degli individui del ventesimo secolo”⁵⁵.

Questo medesimo approccio può essere esteso agli scopi della critica archetipica applicata allo specifico contesto letterario di nostro interesse. In sostanza, senza invalidare la centralità della soggettività artistica dei contributi autoriali che citeremo e delle singole autrici di cui, nello specifico, ci occuperemo nel terzo capitolo della ricerca⁵⁶, ci si propone di ricollegare il dinamismo psichico inconscio individuale degli stessi ad una dimensione psichica collettiva e storica, necessariamente più ampia e più profonda:

“[...] Ben lontano dall'essere un prodotto della storia, è il mito che vivifica, con il suo fluire, l'immaginazione storica e struttura le concezioni stesse della storia”⁵⁷.

I medesimi simboli, le stesse dinamiche e gli stessi percorsi evolutivi si ripresentano immutati nella storia psichica dell'umanità, emergendo concretamente nella vita reale attraverso i sogni, in quei processi più intuitivi dell'immaginario che contraddistinguono l'attività artistica ed, infine, in qualsiasi ambito sia, di fatto, possibile effettuare una proiezione esterna, culturale, delle dimensioni psichiche più interne alle coscienze⁵⁸:

“[...] Tanti pensatori, molto diversi fra loro - storici, filosofi della storia, studiosi di estetica -, hanno rilevato che i regimi dell'immaginario si localizzano molto precisamente in questa o in quella fase culturale, e che gli archetipi si estendono a macchia d'olio in una data epoca delle coscienze di un dato gruppo sociale. [...] È questa distinzione in ere mitiche psicosociali che permette agli studi di letteratura o di storia della filosofia di classificare storicamente le visioni del mondo e di rendere le concezioni e l'immaginazione di un autore un autentico modo coestensivo a tutta un'epoca”⁵⁹.

Ciò permette di “far coincidere le classificazioni delle opere d'arte con le motivazioni psicosociali di una determinata epoca”⁶⁰ e proprio in questa possibilità si fonda

⁵⁵ A. Vitolo introduzione a C. G. Jung, *Madre*, cit., p.8.

⁵⁶ Si veda oltre, al punto III delle presenti premesse.

⁵⁷ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 487.

⁵⁸ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 332.

⁵⁹ G. Durand, *Strutture* cit., pp. 475-476.

⁶⁰ *Ibidem*.

l'opportunità di estendere un'analisi critica di stampo archetipico anche al mondo letterario e, in particolar modo, a quello lirico:

“Nella poesia, che nella sua forma più alta è animata dalle stesse immagini primordiali del mito, possono affiorare figure e formulazioni nelle quali si ripresentano le affermazioni del mito, e un'interpretazione mitologica è felicemente confermata quando si scopre che in una poesia risuona la stessa musica primordiale del mito. [...] La poesia recupera così la configurazione mitologica rimasta celata nel corso del tempo. Nell'anima del poeta l'immagine archetipica si scuote di dosso i mascheramenti imposti dal tempo e dai processi storici, ed emerge di nuovo nella sua antica forma mitica”⁶¹.

Il fine della nostra ricerca è, dunque, tanto quello di analizzare il movimento letterario del Modernismo ispano-americano nel suo complesso alla luce di alcune specifiche dinamiche archetipiche attive nell'inconscio collettivo di fine Ottocento, quanto quello, più specifico, di identificare e stabilire un'interrelazione tra determinati nuclei semantici afferenti ai tratti oscuri della Grande Madre e alcuni *topoi* ricorrenti nella produzione lirica di Delmira Augstini, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou. Mettendo in evidenza l'influenza da parte di determinate dinamiche archetipiche in gioco nell'inconscio collettivo del tempo sulle analogie e sui simboli che, come vedremo, costituiscono un tessuto semantico comune e condiviso dalla poetica modernista, saremo in grado di osservare il micro-cosmo del Modernismo ispano-americano e le tre autrici specifiche in una luce nuova. Gli strumenti teorici fondamentali a cui si ricorre nel tentativo di rintracciare la presenza della Grande Madre sono, dunque, i corollari simbolici a questa afferenti così come indicati dagli studi psicoanalitici di Neumann. A questi, però, si sovrappongono, in una voluta pluralità di sguardi dovuta all'estrema affinità tra questi approcci, anche i contributi di Bachelard e della sua psicoanalisi dell'immaginazione materiale (che ha come fondamento i quattro elementi) e gli schemi archetipologici (immaginazione eroica, mistica e sintetica) ipotizzati da Durand. La speranza è quella di riuscire nell'intento di arricchire ed ampliare i già numerosi studi critici relativi al Modernismo ed alle tre specifiche autrici alla luce dei processi psichici teorizzati dalla psicologia analitica che, precedendo la creazione e costituendo il nucleo fondante dell'urgenza animica sottesa alla produzione artistica, ne influenzano e plasmano a priori ogni singola trasposizione sul piano analitico-verbale.

⁶¹ E. Neumann, *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*, Roma, Casa Editrice Astrolabio - Ubaldini Editore, 1989, pp. 49-51 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Amore e Psiche*).

II. Impianto metodologico

Avvalersi di un taglio interpretativo improntato all'analisi sia sincronica che diacronica delle presenze archetipiche all'interno delle forme letterarie presuppone necessariamente una relazione strettissima con le discipline storico-sociologiche; queste si rifanno ad un impianto critico che inevitabilmente trascende i confini delle letterature nazionali e, all'interno di queste, anche quelli delle singole correnti letterarie. La critica archetipica e tematologica si estende, come abbiamo detto, nel terreno dell'immaginario e dell'antropologia, consentendo raggruppamenti tipologici più ampi di quelli normalmente delimitati dai confini delle letterature nazionali⁶². Ricercare in un testo determinati archetipi, temi e simboli, induce ad utilizzare il medesimo approccio comparatistico e multi-disciplinare che condusse Jung alla formulazione della sua psicologia analitica. Un approccio teorico che avvicini la critica archetipica a quella tematologica necessita, infatti, di un particolare impianto metodologico di evidente taglio comparatistico e di natura interdisciplinare al fine di poter confrontare momenti storico-culturali differenti, di avvicinare la letteratura agli altri codici di espressione artistica e di accostare produzioni letterarie appartenenti a diverse nazioni. Il metodo di ricerca utilizzato in questa tesi si colloca, dunque, all'interno del macro-settore degli studi comparatistici: una particolare tipologia d'indagine che non solo permette, ma, di fatto, obbliga il critico ad orientarsi in una fitta di rete di interazioni inter-disciplinari, a tracciare delle corrispondenze e a riconoscere delle analogie tra svariati ambiti del pensiero (prima ancora che tra letterature). La metodologia comparatistica si offre, infatti, come quel sapere "imprevedibile e poetico" che rende merito a un colloquio di voci (non esclusivamente letterarie), al fine di "educa[re] le menti e le culture al concerto della complessità"⁶³.

Per quanto attiene alla nostra specifica ricerca, individuare le tracce della Grande Madre all'interno della corrente del Modernismo letterario consente di fondere il punto di vista della psicologia analitica con considerazioni di natura storica, sociologica ed antropologica. Il periodo storico che fa da cornice alle nostre ricerche fu talmente foriero di ripercussioni sia nell'ambito dell'espressione sociale sia in quello dell'arte nel suo complesso da rendere imprescindibile una riflessione preliminare relativa al più ampio contesto macro-culturale prima di poter affrontare

⁶² Cfr. R. Luperini, "Dalla critica tematica...", cit., pp. 114-122.

⁶³ A. Gnisci, *op. cit.*, p. XVI.

qualsiasi analisi (archetipica o tematologica che sia) da effettuarsi sui singoli autori e sui singoli testi. Come ricorda Orlando, “gli studi tematici sono (o dovrebbero essere) gravati [...] dalle tante complicazioni dei rapporti che i testi come i codici intrattengono coi referenti della realtà extraletteraria”⁶⁴. Il patrimonio tematico comune alla corrente modernista attinse ad un intrico letterario, pittorico, musicale talmente vasto e variegato da rendere impensabile il tentativo di isolare certi elementi e tentare di studiarli in modo indipendente dall’insieme in cui sono inseriti:

“[...] lo studio delle configurazioni testuali dei temi può [...] combinarsi proficuamente a quello delle loro avventure intertestuali e dei loro nessi con la dialettica della storia e del pensiero”⁶⁵.

La metodologia comparatistica che anima la presente ricerca si estrinseca nel tentativo di offrire un’interpretazione di ampio respiro su alcune dinamiche che prima di essere artistiche e letterarie sono tanto archetipiche quanto macro-culturali, allo scopo di fornire una visione dall’alto di quei micro-tasselli che costituiscono l’esteso e complesso mosaico della Modernità culturale in cui agisce la singolarità dello specifico contesto ispano-americano. La stessa indagine archetipica, postulando l’esistenza di un inconscio collettivo, induce ad adottare una prospettiva necessariamente ampia, nel tentativo di rendere conto, proprio alla luce delle dinamiche archetipali che si generano all’interno di questo serbatoio universale in cui le particolarità letterarie sono immerse, di quel gioco di rimandi costanti, ammiccamenti, definizioni per contrasto, filiazioni, critiche e citazioni che collegano, in un unico crogiolo dinamico ed interrelato, non soltanto letterature afferenti a diverse nazioni, ma anche discipline artistiche tra loro differenti. Alcune delle riflessioni archetipologiche che derivano dall’analisi della modernità quando questa è intesa nella sua accezione più estesa (cioè come evento di portata macro-culturale prima che artistica) hanno una valenza che trascende lo specifico contesto ispano-americano. Per poter attribuire, invece, alla *totalità* dei suggerimenti interpretativi offerti dalla presente indagine un validità che da esemplare e localizzata nel contesto del Modernismo ispano-americano possa aspirare a farsi paradigmatica sarebbero sicuramente necessari ulteriori studi ed approfondimenti volti a ricercare conferme delle tracce e delle modalità di emersione dell’archetipo della Grande Madre nei singoli contesti dei modernismi nazionali per analizzarne le probabili analogie e valutarne le eventuali differenze.

⁶⁴ F. Orlando, introduzione a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Edizioni BUR, 2012, p. VII.

⁶⁵ C. Bertoni, “Rischi e risorse dello studio dei temi” in “Allegoria” n° 55, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 2008, p. 10.

Se, dunque, in senso più lato la metodologia comparatistica di cui ci si avvale è ravvisabile nella descrizione dei rapporti esistenti tra storia, scienza, filosofia e arte a cavallo tra Otto e Novecento e nell'analisi delle dinamiche di contaminazione reciproca tra le differenti e rinnovate espressioni artistiche del tempo, in senso stretto, la comparazione si esplica mediante un'accurata selezione testuale in cui, nelle sezioni conclusive della ricerca, si attua un confronto specifico e puntuale delle produzioni liriche di Alfonsina Storni, Delmira Agustini e Juana de Ibarbourou. Nel confronto tra queste, si rende conto, in particolare, tanto delle analogie quanto delle differenze esistenti nella traduzione letteraria, operata dalle tre poetesse, di quelle particolari dinamiche psichiche collettive che, all'alba del XX secolo, condussero ad una vera e propria rivoluzione nell'ambito dell'immaginario del Femminile e consentirono la massiccia riemersione dei lati più oscuri dell'archetipo della Grande Madre.

III. Autrici e corpora

Il Modernismo letterario ispano-americano non fu un movimento letterario dal programma chiaramente definito e con seguaci ufficialmente riconoscibili. Fu, piuttosto, una tendenza generale, espressione di un momento artistico e culturale assai complesso, dalle influenze variegata e numerose. Tentare di definire questo movimento letterario in modo sistematico sarebbe, dunque, un'operazione forse addirittura inappropriata; ciò che, invece, si può asserire senza timore di smentite è il fatto che le tendenze all'interno dello stesso, pur nell'estrema eterogeneità che le contraddistingue, costituirono un microcosmo comunque rappresentativo e sufficiente: la diffusione del Modernismo ispano-americano corrispose ad uno dei primi momenti in cui, in ambito ispanico, la dimensione lirica si offrì al pubblico come un qualcosa di totalmente armonico, unitario, coeso. Fatta questa doverosa premessa al movimento inteso nel suo complesso, rendiamo, ora, rapidamente conto dei limiti cronologici e delle tappe interne ad esso convenzionalmente accettate, soffermandoci in una volutamente breve rassegna dei suoi esponenti più noti. I limiti cronologici di questa corrente letteraria si collocano nel trentennio che va dal 1880 al 1910. Più nello specifico, il vocabolo *modernista* apparve per la prima volta nella decade del 1880⁶⁶ per definire l'opera di determinati scrittori; il termine fu, poi,

⁶⁶Secondo Octavio Paz, fu Rubén Darío che, per primo, nel 1888, si riferì al movimento

pienamente accettato come distintivo del movimento tra il 1890 e il 1900, raggiungendo il suo apogeo di notorietà e diffusione tra il 1900 ed il 1910⁶⁷. Negli anni '80 del XIX secolo, quasi senza conoscersi l'un l'altro, dispersi in tutto il continente, un gruppo di autori diedero vita a quello che divenne il più importante cambiamento di tendenza nella letteratura ispanica⁶⁸. Convenzionalmente, si considera la pubblicazione, nel 1882, di *Ismaelillo* di José Martí come il punto di partenza della nuova ricerca espressiva nella letteratura ispanoamericana⁶⁹, anche se, ovviamente, i tratti della sensibilità moderna sono riconoscibili anche in opere ed autori precedenti a quella data. Prima della diffusione del modernismo propriamente detto, altri autori, come Manuel González Prada e Salvador Díaz Mirón, si accostano all'eroe dell'indipendenza cubana nel costituire una sorta di periodo di transizione, che aprì la strada alla più decisione affermazione degli autori posteriori⁷⁰. All'interno del movimento modernista può essere isolata una prima fase di iniziazione e definizione dello stesso. A questo periodo di cammino verso la piena maturità successiva del movimento, appartengono le produzioni di Manuel Gutiérrez Nájera in Messico, del cubano Julián del Casal, di José Asunción Silva in Colombia⁷¹, e soprattutto, le prime pubblicazioni di colui che è universalmente riconosciuto come il portavoce e principale diffusore del movimento: il poeta nicaraguense Rubén Darío. Con la produzione di Darío il modernismo trovò la sua espressione più completa ed elevata, al punto che buona parte della critica vede nella data di pubblicazione di *Azul*, il 1888, l'inizio ufficiale del modernismo ispanoamericano⁷². Pochi anni più tardi, si apre la cosiddetta 'tappa rioplatense' del movimento: Darío risiedeva a Buenos Aires già dal 1893 e, nel 1896, Leopoldo Lugones, poeta argentino, si spostò nella capitale. Con l'amicizia tra i due ebbe inizio una collaborazione poetica che rese incredibilmente feconda la vita letteraria del paese⁷³. In questa seconda fase del movimento, a Lugones⁷⁴ e a Darío, si uniscono i

denominandolo *modernismo* (cfr. O. Paz, *Los Hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcellona, Seix Barral, 1974, pp. 128-129: d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Hijos*).

⁶⁷ Cfr. I. Zuleta, *La polémica modernista : el modernismo de mar a mar, 1898-1907*, Bogotá, Yerbabuena: Instituto Caro y Cuervo, 1988, pp. 24-25 e cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., p. 126.

⁶⁸ Cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 128-129.

⁶⁹ Cfr. I. Zuleta, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁰ Cfr. G. Bellini, *La letteratura ispano-americana dall'età precolombiana ai nostri giorni*, Milano, Sansoni, 1970, p. 214 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Letteratura*).

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 221.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 236.

⁷³ Dal 1880 in poi l'Argentina visse un particolare momento di ripresa economica dovuta ad un notevole incremento delle esportazioni commerciali. Il generale progresso del paese si tradusse anche in un rapido sviluppo culturale e nel conseguente adattamento alle ultime tendenze letterarie internazionali, soprattutto nella capitale (cfr. J. Benítez, Introduzione a L. Lugones, *Lunario Sentimental*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, pp. 24-26).

nomi di altri autori che diventeranno importanti esponenti del movimento, quali il boliviano (ma residente in Argentina) Ricardo Jaimes Freyre, l'uruguayano Julio Herrera y Reissig, il messicano Amado Nervo ed il colombiano Guillermo Valencia, che estenderanno il Modernismo letterario ancora per qualche anno, anche dopo la scomparsa del suo esponente più rappresentativo. È importante sottolineare, però, come, con l'uscita di scena di Darío (morto nel 1916), il modernismo poetico ispano-americano si avviò sempre più verso la sua conclusione⁷⁵: nella produzione di Herrera y Reissig si manifestano già le ultime forme del movimento, insieme all'evidente crisi dello stesso che traspare, invece, dalla produzione del peruviano José Santos Chocano. Con le opere del messicano Enrique González Martínez, infine, il Modernismo si considera ufficialmente concluso⁷⁶. La fase 'discendente' del Modernismo ispano-americano inteso in senso più classico contraddistingue le produzioni relative alla seconda metà degli anni Dieci del XX secolo: in virtù dello stile transizionale delle opere afferenti a questo periodo, ci si riferisce a questa fase letteraria (seguendo Federico de Onís) con l'etichetta di *Posmodernismo*⁷⁷, presupponendo con quel *pos-* una deriva contrastiva rispetto ad alcune delle tendenze chiave caratterizzanti i due decenni precedenti. In questo senso, sempre ricordando che si tratta di suddivisioni cronologiche inevitabilmente approssimative, specifichiamo come il *Posmodernismo* possa collocarsi tra quella che si considera come ultima espressione del tardo Modernismo, la pubblicazione nel 1905 dell'opera di Darío *Cantos de vida y esperanza* (già caratterizzata da uno stile più fresco e semplice rispetto alle produzioni precedenti dell'autore) e i movimenti avanguardisti sorti sul finire degli anni Venti. Le produzioni letterarie comprese tra questi due decenni mostrano alcune tendenze comuni che, in qualche modo, articolano prospettive differenti rispetto all'egemonia dell'immaginario modernista classico. In queste si nota, infatti, un comune e diffuso apprezzamento per la semplicità, celebrata in contrapposizione al monumentalismo barocco ed estetizzante, la predilezione per i contesti rurali, in aperto contrasto con le precedenti tendenze più cosmopolite e urbane, il ripiegamento in una dimensione intimista ed immaginativa che a tratti assume contorni metafisici, incentrata sulle interiorità della psiche e sulle emozioni umane e, infine, un generico ricorso ad una poetica del

⁷⁴ Con il contributo di Lugones, in particolare, si aprirà una rivoluzione interna al modernismo: la sua opera può, infatti, essere considerata "[...]una crítica del modernismo dentro del modernismo" (O. Paz, *Hijos*, cit., p. 136).

⁷⁵ Cfr. J. Benítez, *op. cit.*, p. 23 e cfr. G. Bellini, *Letteratura*, cit., p. 250.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 265.

⁷⁷ A questo termine si sostituisce, a volte, quello di *posmodernidad*, al fine di evitare ambiguità con il significato che il termine *postmodernism* assunse in ambito anglofono ed europeo in riferimento ai tardi anni Venti.

quotidiano⁷⁸, in opposizione al concettualismo e allo sperimentalismo di natura astratta più tipici del periodo precedente. Non a caso, infatti, ulteriori etichette distintive usate per identificare il ventennio di produzione modernista che inizia con la seconda metà degli anni Dieci sono, appunto, *sencillismo* ed *intimismo*.

La maggior parte dei contributi lirici femminili considerati di rilievo canonico risalgono proprio a questo periodo *posmodernista*. Resta da specificare che questo tipo di distinzione terminologica non è, però, accettata ed utilizzata universalmente: ne deriva, quindi, che alcuni contributi critici (quali, ad esempio, quelli di Henríquez Ureña e Arqueles Vela) tendano a classificare le produzioni femminili di questo periodo come indistintamente “moderniste”. Lasciandoci alle spalle eventuali discussioni terminologiche, resta innegabile il fatto che le autrici su cui si concentra l’indagine testuale che completa la presente ricerca (l’argentina Storni e le uruguaiane Agustini e Ibarbourou), pur accogliendo le suggestioni del Modernismo più classico, condividono, in diversa misura⁷⁹, gli accenti intimisti e di ripiegamento nell’interiorità tipici di questa fase conclusiva del Modernismo letterario⁸⁰. Ciò resta valido al di là di qualsiasi etichetta si scelga di utilizzare (o eventualmente di *non* utilizzare⁸¹) per definire questo particolare momento della produzione lirica ispano-americana. Nel complesso, ben poche sono le autrici che possono ascrivere alla storia ufficiale del movimento modernista (o *posmodernista*): secondo le parole di Henríquez Ureña, “las mujeres estuvieron ausentes del copioso movimiento literario de las dos últimas décadas del siglo anterior”⁸². In realtà, i riferimenti alla produzione letteraria femminile modernista sono numerosi: si pensi, ad esempio, alla nicaraguense Rosa Umaña Espinoza, alla panamense María Olimpia de Obaldía,

⁷⁸ Sul *Posmodernismo* cfr. N. Lindstrom, *The social conscience of Latin American Writing*, University of Texas Press Edition, 1998, pp. 60-61; cfr. J. S. Kuhnheim, *Gender, Politics and Poetry in Twentieth-Century Argentina*, University Press of Florida, 1996, pp. 21-22; cfr. B. Jozef, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Guadalajara, Editorial Universitaria, 2005, pp. 153-176; cfr. R. L. Acevedo Marrero, *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan, Editorial Isla Negra, 2002, pp. 24-28; cfr. F. B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres, *Historia Esencial de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, pp. 510-542; cfr. J. Concha, “Poetry: ca. 1920-1950” in L. Bethell (a cura di), *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*, Cambridge University Press, 1998, pp. 227-260.

⁷⁹ Delle tre autrici che prendiamo in considerazione, sicuramente la Agustini è quella che maggiormente si avvale di una retorica e di uno stile afferenti all’estetica più classica del Modernismo letterario.

⁸⁰ Cfr. G. Bellini, *Letteratura*, cit., pp. 261-277.

⁸¹ Nel corso della presente ricerca ci si riferisce agli autori utilizzando nella maggior parte dei casi l’etichetta più generalizzante ed onnicomprensiva di *modernisti* anche quando ci si riferisce allo specifico caso ispano-americano in cui questa distinzione acquisirebbe un valore riconosciuto di discriminante cronologica. Si predilige, invece, il riferimento al più specifico sottoinsieme *posmodernista* in quei casi in cui i nodi concettuali su cui ci si sofferma giustificano l’adozione di questa distinzione interna al più ampio movimento Modernista.

⁸² P. Henríquez Ureña, cit. in T. Escaja, *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam-New York, Edizione Rodopi B.V., 2001, p. 2.

alle cubane María Luisa Milanés, María Villar Buceta ed Emilia Bernal, alle portoricane Clara Lair e Julia de Burgos, alla salvadoregna Claudia Lars e, infine, alla venezuelana Enriqueta Arvelo⁸³; ben poche furono le autrici che riuscirono concretamente ad ottenere un successo di pubblico e di critica e a farsi apprezzare in un mondo così chiuso come quello della stampa letteraria, da secoli considerata una prerogativa maschile. La zona del *cono sur* fu, però, particolarmente feconda in tal senso, se pensiamo che, oltre alle poetesse su cui verte la presente ricerca, un altro nome noto tra le autrici del tempo ci porta in Cile, con Gabriela Mistral. Oltre a queste, ricordiamo, infine, anche l'uruguaiana María Eugenia Vaz Ferreira, la messicana María Enriqueta e la cubana Juana Borrero.

Questa rapidissima disamina sui nomi più noti del Modernismo ispano-americano risponde all'esigenza di contestualizzare i molteplici riferimenti autoriali e testuali che caratterizzano le riflessioni più generiche sull'arte e sulla letteratura modernista nel corso del primo e del secondo capitolo della presente ricerca. Se è vero, infatti, che la critica archetipica applicata all'analisi testuale più propriamente detta è riservata alla sezione conclusiva, incentrata sulla produzione lirica di Delmira Agustini, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou, la metodologia comparatistica adottata non solo ci consente, ma, di fatto, ci impone di spaziare tra autori e testi appartenenti tanto alla corrente del Modernismo ispano-americano intesa nella sua interezza quanto alle analoghe correnti internazionali:

"[...] limitar el Modernismo a un género, la poesía, o a sus influencias únicamente francesas es, a nuestro entender, una postura un tanto miope. Así como lo es el querer separar la poesía de escritoras como Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou de la de autores como Martí, Gutiérrez Nájera y Rubén Darío"⁸⁴.

La discriminante cronologica applicata alle specifiche produzioni liriche della Agustini, della Storni e della Ibarbourou soggiace alla volontà di circoscrivere gli intenti di analisi archetipica alle opere che furono pubblicate tra i primi anni del Novecento e la prima metà degli anni Venti, vale a dire, proprio durante la tappa più intimista e conclusiva del movimento modernista. Il ripiegamento lirico nella sfera dei sentimenti e dell'emotività amorosa, che, come vedremo, costituisce il nucleo fondante di una poetica che accomuna le tre autrici, trova un'ulteriore giustificazione proprio nel particolare momento artistico in cui queste opere furono concepite. Limitando la scelta delle produzioni liriche delle nostre autrici a quelle

⁸³ Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *Modernism, Rubén Darío, and the poetics of despair*, University Press of America, 2004, p. 222.

⁸⁴ A. González, "Art Nouveau y modernismo hispanoamericano", in *Revista de la Universidad de México*, num. 35, gennaio, 2007, pp. 77-78.

ascrivibili all'ambito tanto concettuale quanto cronologico del *posmodernismo*, capiamo come queste non siano da intendersi quali prodotti letterari isolati, ma come chiare espressioni interrelate di una comune poetica rispondente ad un'esigenza, percepita su di un piano collettivo, di celebrazione delle dimensioni interiori e della soggettività artistica. La cornice del *posmodernismo* si configura, cioè, come il terreno ideale per un'indagine improntata alla ricerca di tracce archetipiche emergenti sul piano della creazione letteraria, proprio in virtù della più evidente centralità attribuita alle dimensioni interiori e personali da questa particolare declinazione del più ampio fenomeno modernista ispano-americano. Per quanto attiene alla sezione conclusiva della tesi, incentrata sull'analisi testuale, specifichiamo fin d'ora che solamente l'opera della Agustini è considerata nella sua interezza: dall'esordio di *El libro blanco* (1907) a *Cantos de la mañana* (1910) e da *Los cálices vacíos* (1913) alla pubblicazione postuma di *El rosario de Eros* (1924). Per quanto riguarda, invece, Storni ed Ibarbourou, le cui produzioni letterarie si estendono anche nei decenni successivi, si è scelto di soffermarsi esclusivamente su quei testi pubblicati entro ed attorno alla metà degli anni Venti, al fine di rispettare un ideale cornice cronologica percepita come non eccessivamente posteriore alla fase *posmodernista* di nostro interesse. Nel caso di Juana de Ibarbourou ci si è limitati, di conseguenza, ad una selezione tra le liriche afferenti alle prime raccolte poetiche di questa: *Lenguas de diamante* (1919), le prose poetiche di *El cántaro fresco* (1920) e *Raíz salvaje* (1922); nel caso di Storni, la selezione tematica attinge a *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediabilmente....* (1919), *Languidez* (1920) fino a comprendere i più tardivi *Ocre* (1925) e *Poemas de amor* (1926). Dopo una prima discriminazione cronologica, ai *corpora* si è necessariamente applicata un'ulteriore selezione animata dal criterio tematico rispondente all'impianto teorico della nostra ricerca, al fine di selezionare, senza alcuna pretesa di esaustività antologica, le liriche a nostro avviso più adatte, in sede di analisi, a mettere in rilievo la specifica dominanza simbolico-tematica dei lati più oscuri dell'archetipo della Grande Madre.

IV. Struttura

Il primo ed il secondo capitolo della tesi ospitano riflessioni ed approfondimenti progressivi sulle dinamiche in atto nel serbatoio psichico durante il passaggio dal XIX al XX secolo e le profonde influenze che queste ebbero su svariati settori della cultura. La trattazione del primo capitolo, *Avvicendamenti archetipici nell'inconscio collettivo modernista*, si apre con una riflessione di natura prettamente astratta e descrittiva sull'archetipo della Grande Madre, sulla coscienza matriarcale e sulla contrapposizione di coppie archetipiche afferenti al corollario archetipico di questa le cui polarità emergenti agirono in totale sinergia con l'archetipo di nostro interesse nel favorire i cambiamenti sviluppatisi nella cultura a cavallo tra Otto e Novecento. Si prosegue interpretando alla luce di queste dinamiche archetipali tanto la rivoluzione epistemologica che sancì la crisi del modello borghese e positivista a favore di tutte le successive tendenze sincretiche, anti-intellettualistiche e neo-spiritualistiche del pensiero quanto le conseguenze e le ripercussioni che detta rivoluzione ebbe sul mondo delle arti. L'opportunità di questo primo capitolo risiede, dunque, non soltanto nell'imprescindibile necessità di definire un contesto dettagliato all'interno del quale andrà a collocarsi la rivoluzione iconografica del Femminile, ma anche nella volontà di fornire un'interpretazione del Modernismo artistico come quel tentativo del tutto eroico, operato da parte di alcuni esponenti della cultura di fine Ottocento, di riequilibrare alcuni aspetti disarmonici e patologizzati dell'inconscio collettivo del tempo.

Il capitolo successivo, *Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio collettivo tra Otto e Novecento*, è interamente dedicato alla sovrapposizione teorica della forma più personalizzata dell'archetipo della Grande Madre, così come schematizzato da Neumann, alla letteratura ispano-americana a cavallo tra Otto e Novecento. Le suddivisioni interne di questo secondo capitolo rispecchiano le coordinate identificate da Neumann come costitutive della natura dell'archetipo; le riflessioni teoriche fungono, qui, come un punto di partenza per le successive considerazioni di respiro macro-culturale: dal generico superamento delle declinazioni dei ruoli femminili contemplati dai canoni culturali borghesi si esplicita il conseguente risveglio del Femminile indipendente in seno alla società del tempo, per giungere, infine, alla trattazione teorica delle polarità specificamente negative

dell'archetipo. Anche in questo caso si prosegue, in modo analogo al *pattern* espositivo precedente, all'identificazione delle tracce di dette polarità negativa tanto nella cultura del tempo quanto nelle manifestazioni artistiche.

Nella terza ed ultima sezione della presente ricerca, intitolata *Il lato oscuro della Grande Madre nelle poetiche di Delmira Agustini, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou*, si applica il vaglio della critica archetipica alle poetiche di queste autrici. In queste pagine si svolge un'analisi puntuale dei testi letterari, volta ad evidenziare la dominanza di questo archetipo all'interno delle poetiche delle tre poetesse. Partendo dall'esplicitazione di quegli elementi semantici evidentemente ascrivibili alle polarità negative dell'archetipo della Grande Madre, si potrà, infatti, apprezzare negli esiti testuali di Storni, Agustini ed Ibarbourou la presenza dell'archetipo inteso, finalmente, nella sua totalità indivisibile, comprensiva tanto di luci quanto di ombre ed intendere, quindi, le nostre autrici come illustri esponenti di quella rivoluzione iconografica con cui, a cavallo tra Otto e Novecento, si ristrutturò l'immaginario sul Femminile.

1. Avvicendamenti archetipici nell'inconscio collettivo modernista

I mutamenti che si danno lungo il corso delle epoche storiche risultano fortemente condizionati dalle fluide e mutevoli dinamiche costantemente attive nell'inconscio collettivo:

“Il canone culturale nasce dalla proiezione di immagini archetipiche dell'inconscio. La sua efficacia può variare sia perché cambia la coscienza del gruppo, progredendo o anche regredendo, sia perché si modifica l'inconscio collettivo, o spontaneamente o anche per reazione, per esempio, a dei cambiamenti nella realtà politica e sociale”⁸⁵.

Alla modifica del tessuto dell'inconscio collettivo di un'epoca corrisponde un relativo mutamento che può manifestarsi anche in senso storico e sociologico: “i mutamenti psicologici [...] sono anche atti di rigenerazione della storia”⁸⁶. L'attivazione di alcune specifiche dinamiche archetipiche a cavallo tra Otto e Novecento, che vedremo nel dettaglio in questa sezione della ricerca, si tradussero nella rivoluzione epistemologica che fa da corollario e da preludio al totale sovvertimento dei codici artistici e del linguaggio narrativo che prese il nome di Modernismo artistico. La rivoluzione epocale che dall'ambito filosofico più astratto si estese a quello socio-culturale e politico, che dall'inversione di rotta negli approcci epistemologici e gnoseologici al reale giunse ad influenzare il mondo dell'immaginario e dell'iconografia artistica, (incluso lo specifico sottoinsieme letterario) può, infatti, intendersi come la trasposizione, sul piano della coscienza, di una ricca e complessa trama di supporti archetipici presenti nell'inconscio collettivo della Modernità:

“I fatti storici esterni sono archetipicamente ordinati in modo da svelare significati psicologici essenziali. Questi assetti dei fattori storici sono gli eternamente ricorrenti mitologemi della storia e delle nostre anime individuali. Attraverso i significati la storia agisce sulla nostra psiche e, nello stesso, è il teatro nel quale mettiamo in scena i mitologemi della nostra anima”⁸⁷.

A causa della crisi psichica indotta nella collettività dalla dominanza monopolistica di una *coscienza patriarcale* ormai patologicamente ipertrofica, la cultura di fine Ottocento mise in atto un processo compensativo che portò alla celebrazione ed al recupero dell'opposta e speculare *coscienza matriarcale*, veicolata dall'archetipo della Grande Madre. L'oscillazione verso una rinnovata centralità della coscienza matriarcale fu la risposta della collettività di fronte alla necessità d'integrazione di

⁸⁵ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 338.

⁸⁶ J. Hillman, *Puer Aeternus*, Milano, Adelphi, 2009, p. 64 (d'ora in avanti, ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Puer*).

⁸⁷ *Ivi*, p. 61.

una modalità *altra* all'interno del consolidato impianto patriarcale della cultura occidentale, al fine di creare una fusione tra due approcci alla realtà del tutto opposti, ma ugualmente significativi. Al fianco della coscienza patriarcale, imperante da secoli, a fine Ottocento si assiste al rifiorire della controparte matriarcale: la tendenza complessiva fu quella di una sostanziale integrazione, nell'inconscio collettivo del tempo, tra l'archetipo Maschile e quello Femminile, operazione del tutto sincretica, tanto temuta dalla *weltanschauung* ottocentesca quanto necessaria all'evoluzione di coscienza di un'intera epoca, che diede alla società e all'arte del tempo un orientamento assai più affine alla primordiale matrice matriarcale-uroborica dell'inconscio.

La progressiva ed esponenziale liberazione di queste tendenze connesse alla Grande Madre, fino a quel momento profondamente represses nei meandri dell'inconscio collettivo, svolse un ruolo del tutto centrale nell'indurre i profondi stravolgimenti culturali che caratterizzano l'avvento della Modernità storica. L'epistemologia moderna e lo stesso Modernismo artistico, fondandosi entrambi sul rinnovato valore gnoseologico attribuito alla soggettività creatrice, al probabilismo relativista, all'immaginazione simbolica e alla centralità ontologica di una materia riscoperta in uno stato di continuo divenire, possono, di fatto, intendersi come conseguenze dell'emersione sul piano della coscienza collettiva dell'archetipo della Grande Madre e delle costellazioni archetipiche di matrice lunare a questa afferenti. L'esigenza di chiarire le caratteristiche principali degli archetipi identificati come responsabili della rivoluzione epistemologica e artistica di fine Ottocento si traduce, così, nella necessità di soffermarci su alcune considerazioni preliminari di natura teorica in merito tanto alla figura della Grande Madre quanto alle sue costellazioni archetipiche: secondo la psicologia analitica, infatti, ogni cultura è necessariamente caratterizzata dall'affinità sinergica data dalla compresenza di più archetipi⁸⁸. L'emersione della Grande Madre a fine Ottocento, si diede, nello specifico, grazie alle pulsioni iconoclaste veicolate dall'emergente archetipo del Puer Aeternus che, in opposizione ai rigidi dettami del Senex, contribuì a smantellare il logocentrismo patriarcale, inducendo la società ad un progressivo abbandono di una visione prometeica ed analitica tipica del positivismo, a favore di un opposto approccio ermetico, del tutto femminile e di natura sintetica. La preponderanza degli eccessi dionisiaco-panici ed erotici a discapito del rigore e della moderazione apollinee

⁸⁸ Cfr. B. Neville, "Il fascino di Ermet: Hillman, Lyotard e la condizione postmoderna" in *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 56, 1997, pp. 20-24.

concorsero a favorire, sul finire dell'Ottocento, l'adesione da parte della collettività alle suggestioni gnoseologiche afferenti alla coscienza matriarcale. Con la crisi del modello razionalistico tradizionale, espressione privilegiata della coscienza patriarcale, le pulsioni psichiche più irrazionali ed istintive dell'inconscio tornarono ad affacciarsi alla soglia cosciente della collettività dopo secoli di censura e molteplici ed esponenzialmente intense manifestazioni di queste iniziarono a invadere i più svariati ambiti della cultura.

Questi particolari avvicendamenti archetipici furono filtrati, rielaborati e tradotti sul piano della coscienza anche tramite la mediazione che l'artista modernista operò tra il piano della coscienza e quello dell'inconscio, nel tentativo di reagire allo stato di crisi psichica in cui verteva la cultura del tempo:

"El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy"⁸⁹.

L'arte si presenta, infatti, come il terreno d'espressione privilegiata di quelle dinamiche che agiscono nella profondità psichiche, tanto individuali quanto collettive. La rappresentazione artistica della realtà, a fine Ottocento, non era più perseguibile tramite le convenzionali e consolidate pretese di oggettività descrittiva su cui si era fondata l'estetica realista borghese. Sul finire del secolo, si assistette, così, all'inevitabile dissoluzione del realismo delle arti, espressione della tendenza all'estroversione della coscienza, per dar voce all'introversione, antitetivamente diretta all'indagine delle oscure dimensioni dell'inconscio della cui complessità le nuove generazioni avevano iniziato a prendere coscienza⁹⁰. La sensibilità modernista, immergendosi nell'incontro fecondo con l'uroboro matriarcale, si fece diretta portavoce della propria eclettica e composita interiorità archetipica, animata da pulsioni erotiche e da irrazionalità dionisiache. Le forze minacciose ed incontrollabili del rimosso che gli impulsi apollinei e prometeici sottesi alle tendenze auto-conservative della coscienza si erano impegnati, durante secoli, a censurare riemersero con prepotenza al punto che l'irrazionale panico e dionisiaco si convertì gradualmente nel vero protagonista della nuova scena artistica. Le conseguenze del mutamento epistemologico sul piano della rappresentazione iconografica furono talmente evidenti da tradursi in uno speculare slittamento da un *regime diurno* ad

⁸⁹ F. De Onís cit. in C. L. Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, p. 20.

⁹⁰ Cfr. L. Salvatorelli, *Storia del Novecento*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1971, p. 186.

uno speculare *regime notturno* dell'immaginario, caratterizzato dalla diffusione della letteratura fantastica e della prosa psicologica, dal recupero della mistica simbolica, dal ripiegamento lirico di stampo intimistico e dall'intensa erotizzazione dell'arte. La nuova estetica, ben lungi dal rappresentare un mero riverbero espressivo degli accadimenti storico-sociali, contribuì essa stessa ad alimentare i cambiamenti in atto tanto nella coscienza del tempo quanto nell'inconscio collettivo, fungendo da vero e proprio mediatore e catalizzatore degli stessi: l'arte, cioè, in virtù della strettissima relazione che intrattiene con la vita interiore e con le percezioni più intuitive della collettività, fu, sì, riflesso della cultura, ma un riflesso, a sua volta, profondamente deformante e trasformante, in grado di plasmare e ri-orientare il reale.

1.1 La Grande Madre e le sue costellazioni archetipiche

Il compito di definire in modo esaustivo l'archetipo della Grande Madre risulta particolarmente arduo. Di derivazione religiosa e comprendente in sé innumerevoli varietà di figurazioni mitiche afferenti al tipo della dea-madre⁹¹, esso ingloba, come qualsivoglia archetipo, una quantità assai vasta di concetti, simboli, aspetti⁹², immagini e forme apparentemente indipendenti che, se a volte si escludono vicendevolmente, altre, invece, si integrano, concorrendo a creare una complessa, composita e poliedrica entità numinosa. Con l'espressione *coscienza matriarcale*, afferente all'archetipo della Grande Madre, non ci si riferisce semplicemente ad uno stadio politico-storico-sociologico né al semplice dominio dell'archetipo della Grande Madre, ma ad "una situazione psichica totale nella quale l'inconscio (e la femminilità) dominano mentre la coscienza (e la maschilità) non sono ancora pervenute all'autonomia e all'indipendenza"⁹³:

"la coscienza lunare, come anche potremo chiamare la coscienza matriarcale, non è mai disgiunta dall'inconscio, poiché è una fase spirituale dell'inconscio stesso"⁹⁴.

Con coscienza matriarcale si intende, dunque, una situazione psichica "in cui, quindi "maschile" e "femminile" sono termini simbolici e non vanno identificati

⁹¹ Cfr. C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 21.

⁹² *Ivi*, p. 29.

⁹³ E. Neumann, *La psicologia del Femminile*, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 1975, p. 46 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Psicologia*).

⁹⁴ *Ivi*, p. 59.

concretamente con 'uomo' e 'donna' come portatori di caratteristiche sessuali precise"⁹⁵:

"l'uomo e la donna, da un punto di vista psicologico, sono bisessuali, in quanto nel loro inconscio ci sono anche istanze del sesso opposto, l'"Anima' per l'uomo, e l'"Animus' per la donna"⁹⁶.

Analizzando i termini che definiscono l'archetipo, ci interessa sottolineare, dunque, come *madre* non si riferisca ad una concreta relazione di filiazione personale, ma ad una più complessa e generica situazione psichica e transpersonale dell'Io posto all'interno della coscienza, e come l'aggettivo *grande* richiami una generica dimensione di superiorità che questo archetipo specifico rappresenta nei confronti di tutto ciò che è stato creato; nell'espressione *Grande Madre*, l'immagine materna è, cioè, da ricondursi ad una significativa dimensione di creazione collettiva⁹⁷ e psichica prima ancora che individuale: "ogni oggetto grande che abbraccia e contiene, avvolge, nasconde, protegge, mantiene e nutre uno piccolo, appartiene al dominio materno primitivo"⁹⁸. La Grande Madre, prima di farsi rappresentazione specifica del Femminile è, quindi, simbolo transpersonale, per eccellenza, dell'inconscio stesso, inteso nella dimensione uroborica in cui la distinzione polare tra sessi ancora non è data: "l'azione dell'archetipo primordiale della Grande Madre si basa su uno stato originario in cui ogni cosa è intrinsecamente mescolata alle altre, è indistinta, fluida e inafferrabile"⁹⁹. Secondo le teorizzazioni di Erich Neumann, proprio dalla totalità caotica della dimensione psichica originaria indistinta (rappresentata dall'*Uroboros*, simbolo della sizigia divina) in cui Maschile e Femminile, positivo e negativo sono fusi assieme¹⁰⁰, sarebbe avvenuta una primigenia scissione da cui deriverebbero tanto l'archetipo del Grande Padre¹⁰¹ quanto quello della Grande Madre, forme più evolute dei più primordiali archetipi del Maschile e del Femminile¹⁰² uroborico.

⁹⁵ *Ivi*, p. 46.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Cfr. A. Vitolo, introduzione a C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 10.

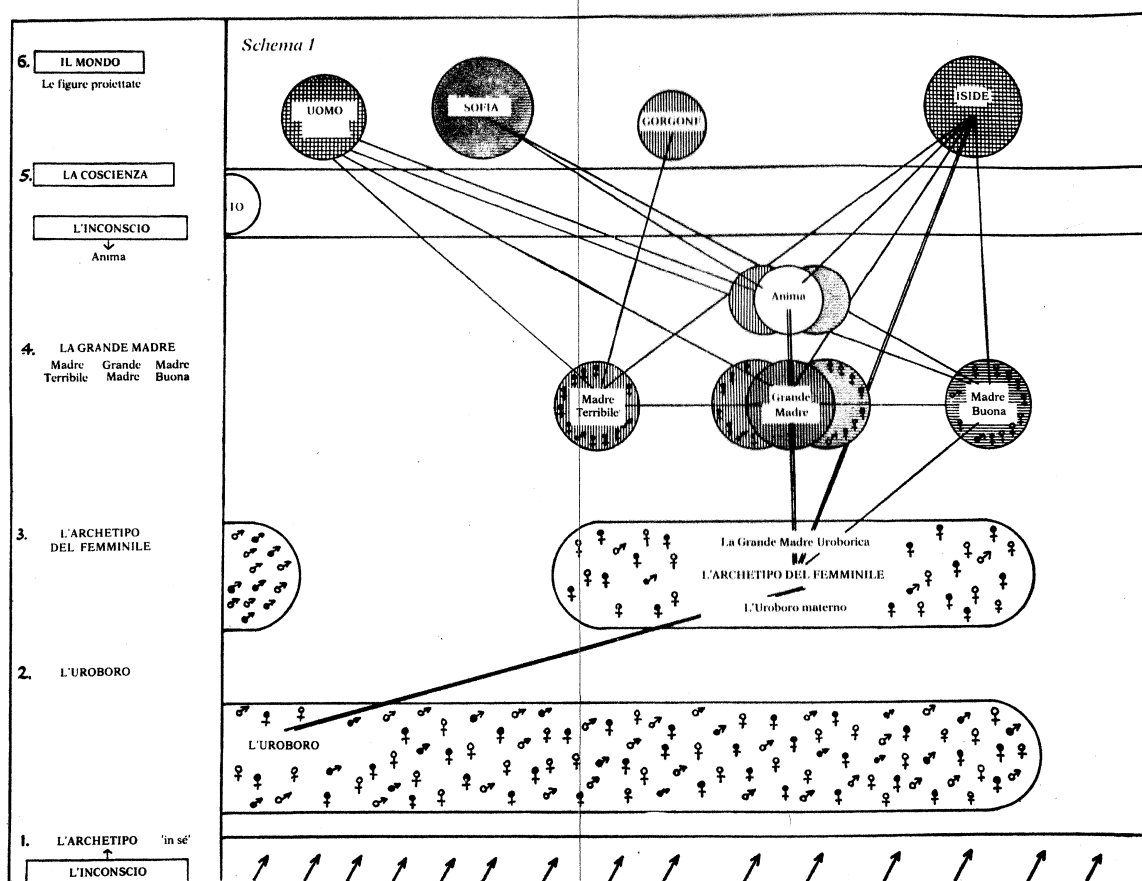
⁹⁸ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 34.

⁹⁹ *Ivi*, p. 284.

¹⁰⁰ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., pp. 27-53.

¹⁰¹ Cfr. *ivi*, pp. 105-124.

¹⁰² Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., pp. 29-33.



Schema tratto da E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 29.

Non è un caso che il serpente-drago sia uno dei simboli teriomorfi privilegiati della Grande Madre¹⁰³. Animale che per molte culture rappresenta un vero e proprio doppio lunare, in quanto, come l'astro, si eclissa e muta: rigenerandosi nel corso del tempo, questo costituisce un "triplice simbolo della trasformazione temporale, della fecondità e della perennità ancestrale"¹⁰⁴. Il serpente racchiude simbolicamente in sé il riassorbimento mortale a cui ciascuno è destinato a cedere prima di entrare a far parte di un più ampio ciclo di rinascite, rappresentando anche l'aspetto inconscio inteso come essenza che avvolge nelle sue spire e soffoca, pronto a trascinare l'umanità nelle profondità dei suoi informi abissi. Connesso in modo indissolubile all'eterno ritorno del ciclo vegetativo, nel serpente sono racchiuse le tracce di ogni fecondità ibrida ed auto-fecondante. Se rientra nella costellazione del Femminile in quanto simbolo lunare, la forma dello stesso richiama la virilità del Maschile in modo incontrovertibile, configurandosi, così, come una delle massime manifestazioni simboliche dell'ermafroditismo: "il simbolismo ofidico cela pertanto

¹⁰³ Cfr. Idem, *The fear of the feminine and other essays on feminine psychology*, Princeton University Press, 1994, p. 240 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Fear*).

¹⁰⁴ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 391.

il triplice segreto della morte, della fecondità e del ciclo"¹⁰⁵ e si associa tanto alla luna quanto all'acqua. Il serpente, in tutte le mitologie, è posto in relazione con l'umidità dei fiumi per le sue forme sinuose ed è inteso come portatore di pioggia e di fecondità. Anche l'oceano primordiale mostra un'analogia fusione di elementi maschili e femminili nell'espressione dell'indifferenziazione originaria, tipica del serpente-drago uroborico¹⁰⁶. Proprio nel simbolismo acquatico del serpente si ravvisa l'esistenza di un principio Maschile generatore e fecondante direttamente connesso al proprio *vaso-utero* femminile, con chiare tendenze ermafrodite. Questo animale lunare si fa, in un solo momento, parte del Femminile e accompagnatore esterno dello stesso¹⁰⁷: "the emergence of the Earth archetype of the Great Mother brings with it the emergence of her companion, the Great Serpent"¹⁰⁸. Come esplicitato dalla forma chiusa, perfettamente circolare, del serpente uroborico che si morde la coda (*Draco interfecit se ipsum, maritat se ipsum, impraegnata se ipsum*¹⁰⁹: accoppiamento dell'essere bisessuale alchemico), questo simbolo lunare contiene in sé tanto la tendenza creatrice quanto quella distruttrice in qualità di opposti non ancora divisi¹¹⁰: "in accordo con la natura paradossale del linguaggio simbolico, [...] il circolo dell'Uroboros non è solo la 'figura perfetta', ma anche il simbolo del 'caos' e dell'amorfo"¹¹¹. Non a caso "nel mondo occidentale antico, ma specialmente nelle civiltà orientali, gli opposti si trovano spesso riuniti nella stessa figura, senza che la coscienza sia turbata da un paradosso del genere"¹¹². Si pensi, ad esempio, all'insolita femminilizzazione di eroi o di divinità maschili (come Ercole, Sansone o Gilgamesh) o alla virilizzazione di divinità femminili (come la romana Venus Barbata, la Fortuna o Didone-Astarte)¹¹³. Solo in stadi successivi le figure miste furono sostituite da altre sessualmente non ambigue¹¹⁴. La tendenza alla *coincidentia oppositorum*, quell'orientamento di natura sincretica e simbolica che condensa ogni polarità, deriva dalla natura stessa dell'inconscio e si registra pressoché nella totalità delle tradizioni religiose¹¹⁵: "l'androgino divino non è altro che una formula arcaica della bi-unità divina"¹¹⁶. E, ancora: "l'androgino è la diade per eccellenza, che attribuisce

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 397.

¹⁰⁶ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 214-218.

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, pp. 147-148.

¹⁰⁸ Idem, *Fear*, cit., p. 197.

¹⁰⁹ Idem, *Origini*, cit., p. 31.

¹¹⁰ Cfr. C. L. Iandelli, "Introduzione alla simbolica del serpente: uno studio psicologico - analitico e storico - religioso" in *Rivista di Psicologia Analitica*, Vol. II, n. 2, 1971, pp. 320-360.

¹¹¹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 248.

¹¹² C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 61.

¹¹³ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 360.

¹¹⁴ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 60.

¹¹⁵ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 358.

¹¹⁶ M. Eliade cit. in *ivi*, p. 359.

lo stesso rilievo alle due fasi, ai due tempi del ciclo”¹¹⁷. La stessa luna, simbolo per eccellenza della Grande Madre, si presenta come un momento di particolare condensazione simbolica, e non solo in virtù della valenza triadica che la contraddistingue, ma per via della natura uroborica del Femminile primigenio. Anche in virtù di questo, “l’iconografia sottolinea sempre l’ambivalenza delle divinità assimilabili alla luna”¹¹⁸.

Con il progressivo sviluppo dell’Io, si passa dalla Grande Madre uroborica alla Grande Madre propriamente detta¹¹⁹, in cui si compenetrano e coesistono il carattere *elementare* e il carattere *trasformatore*. Il carattere *elementare*, con determinante materna e materica (definita da Jung come *Mater natura*), contiene e mantiene stabile ed immutabile tutto ciò che si forma e nasce dall’inconscio-Femminile. Questo carattere fondante della Grande Madre pone l’accento sulla staticità, sulla conservazione, sul carattere inerziale della gravitazione psichica definita da Neumann come originariamente matriarcale¹²⁰. Il carattere *trasformatore*, al contrario, rappresenta l’aspetto dinamico della psiche che, in contrasto con la tendenza conservatrice, spinge al mutamento e alla trasformazione costante dei contenuti psichici (*Mater spiritualis*¹²¹). Attorno ad un’immagine iniziale ancora informe e ambigua del Femminile¹²², gradualmente sono andati cristallizzandosi sempre più simboli (inizialmente di provenienza quasi esclusivamente naturale) quali manifestazioni di questi due attributi tipici e fondanti, radicati tanto nel mito quanto nel rito. Queste proiezioni del Femminile a livello cosciente, sul piano del mondo, continuarono comunque a lungo a costituire un’integrazione ordinata e coerente dei due principali tratti dell’archetipo¹²³. Con il tempo, la separazione progressiva della coscienza dall’inconscio uroborico, ha dato il via allo sviluppo della *coscienza patriarcale*. Prima ancora di rappresentare un successivo stadio sociologico o politico, con questa solitamente si intende la consapevolezza dell’Io percepita come centrata su sé stessa e totalmente disgiunta dall’inconscio, in un atto di totale rinnegamento della totalità originaria da cui essa proviene¹²⁴. L’accento patriarcale sarebbe, di conseguenza, la tendenza dell’Io a liberarsi dell’inconscio, dominandolo: “per la

¹¹⁷ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 361.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 358.

¹¹⁹ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 60.

¹²⁰ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., pp. 34-37.

¹²¹ Cfr. G. Jung, *Madre*, cit., p. 47.

¹²² Nella presente ricerca, da questo momento in poi, si utilizzerà il termine *Femminile* come sinonimo di *Grande Madre*, nonostante teoricamente questi rappresentino due momenti successivi nello sviluppo della coscienza.

¹²³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 21-23.

¹²⁴ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., p. 21.

psicologia, tutte le polarità sono subordinate a questa suddivisione primaria"¹²⁵ della psiche tra inconscio e coscienza. Se in epoca primitiva, quindi, le variegata sfumature dell'archetipo del Femminile si presentavano fuse in un tutt'uno indistinto, col volgere dei secoli e con lo sviluppo della coscienza patriarcale prese sempre più piede, come forma di dominio ermeneutico, l'ordinamento di detti elementi in una configurazione formale di stampo analitico:

"La concezione unitaria del grande archetipo femminile, concezione che appartiene alle originarie esperienze della donna e che era ancora rappresentata dal cielo degli dèi con le sue dee in opposizione tra loro, nel mondo patriarcale si dissolve"¹²⁶.

Una delle conseguenze principali del rafforzarsi di un sistema, come avvenne nel caso della coscienza patriarcale in seno allo sviluppo psichico occidentale, è l'estromissione progressiva di tutto ciò che non sia familiare e che non apporti ulteriori conferme ed evidenze alla stabilità del sistema stesso. Tutto ciò che attiene al regno dell'ignoto e del non-familiare tende esponenzialmente ad essere censurato ed omesso nella misura in cui non può essere agilmente assimilato all'interno del sistema senza alterare pericolosamente la coesione e l'unità dello stesso¹²⁷:

"[...] Gli sforzi dell'umanità sono stati interamente volti al 'consolidamento della coscienza', mediante i riti, le *représentations collectives*, i dogmi: che erano le dighe, le muraglie erette contro i pericoli dell'inconscio [...]"¹²⁸.

Alla dicotomia coscienza-inconscio, si è, così, andata sommando una successiva categorizzazione recante i segni 'positivo' e 'negativo', a conseguenza della necessità della coscienza di applicare a questa macro-distinzione delle metafore inerenti al valore¹²⁹:

"[...] in its struggle against the Mother Goddess, the conscious mind, in its historical development, has had great difficulty in asserting itself so as to reach its -patriarchal-independence. The insecurity of this conscious mind [...] is always bound up with fear of the unconscious [...]. In the history of the development of the conscious mind [...] the collective powers that threaten and devour the conscious mind both from without and within, are regarded as Feminine. A negative evaluation [...] is therefore necessary and inevitable for a masculine, patriarchal conscious mind that is still weak"¹³⁰.

¹²⁵ J. Hillman, *Puer*, cit., p. 72.

¹²⁶ E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 87 e p. 96.

¹²⁷ Cfr. Idem, *Fear*, cit., p. 275.

¹²⁸ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 41.

¹²⁹ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., p. 75.

¹³⁰ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 172.

E ancora:

"An entire ideology of patriarchy that fundamentally conceives of the Feminine as a 'negative Feminine' is collectively part and parcel of [a] defensive position in which the man resists the transformative character of the Feminine"¹³¹.

Con il progredire dell'ideologia patriarcale nel corso della storia, è andata sempre più enfaticandosi una connotazione negativa dell'inconscio veicolato dall'archetipo del Femminile:

"Quel che l'Io sperimenta come distruttività è anzitutto la carica energetica soverchiante dell'inconscio, e in secondo luogo la debolezza, la scarsa resistenza e l'inerzia della propria struttura psichica. [...] L'emergere di questa immagine provoca nel sistema della coscienza una reazione difensiva di paura. [...]. La nebulosa forza d'attrazione esercitata [...] dall'inconscio si cristallizza in una qualità negativa la quale, essendo riconosciuta come ostile alla coscienza e all'Io, provoca una reazione difensiva e autoprotettiva dell'Io"¹³².

Ne deriva che "il matriarcato, che rappresentava la supremazia dell'inconscio, diventa ora negativo. Per questo la madre assume il carattere del drago e della Madre Terribile"¹³³. Tutto ciò che attiene alle dimensioni 'elevate' e progredite della coscienza, veicolata dal Maschile, fu identificato con un positivo librarsi dello spirito sugli abissi dell'inconscio, mentre tutto ciò che proviene dal 'basso' dell'inconscio, specularmente, assunse i tratti di una sorta di 'carcere ctonio', riprovevole, torbido e temibile¹³⁴. Con il progressivo sviluppo della coscienza, il Femminile inteso come rappresentazione dell'inconscio fu, cioè, sempre più avvinto al rischio di una regressione nello stesso, subendo un costante processo di frammentazione volto a detronizzare l'archetipo e ad esorcizzare il timore da questo generato:

"[...] We [...] find the attempt to overcome the fear of the Feminine by splitting the Feminine and woman whom the man cannot handle in her wholeness"¹³⁵.

Con l'emersione della coscienza patriarcale dall'indistinto dell'inconscio, non solo si fece più evidente una caratterizzazione negativa dell'archetipo del Femminile nella sua interezza, ma anche una percezione polarizzata dello stesso, attribuendo ad esso lati luminosi e lati oscuri, rappresentati da figurazioni mitiche di "dee buone" e di "dee cattive" che evidenziano e mettono in corrispondenza dialettica alcuni tratti dell'archetipo contrapposti tra loro¹³⁶:

"[...] sul piano teoretico l'archetipo non è diviso in poli. L'archetipo *per se* è ambivalente e paradossale, abbraccia spirito e natura, psiche e materia, coscienza e inconscietà: in esso sì e

¹³¹ *Ivi*, p. 262.

¹³² E. Neumann, *Origini*, cit., p. 262.

¹³³ *Ivi*, p. 167.

¹³⁴ Cfr. C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 37.

¹³⁵ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 262.

¹³⁶ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., p. 75 e cfr. C. G. Jung, *Madre*, cit., pp. 30-31.

no sono un'unica cosa. Non c'è né giorno né notte, semmai un albeggiare continuo. L'opposizione implicita nell'archetipo si scinde in due poli quando esso entra nella coscienza egoica. [...]. *Per la psicologia, la base ontologica della polarità è la coscienza dell'Io; la qualità della polarità, che può andare dalla antitesi conflittuale alla armoniosa cooperazione, dipende dalla relazione psicologica esistente tra coscienza egoica e inconscio.* Per ogni scintilla di luce che strappiamo all'ambivalenza archetipica, illuminando con la candela del nostro Io un chiaro cerchio di consapevolezza, contemporaneamente rendiamo più buio il resto della stanza. Nell'istante in cui accendiamo la candela, creiamo le 'tenebre fuori', come se la nostra luce fosse un furto, una sottrazione di paradossale luce archetipica alla penombra crepuscolare"¹³⁷.

In questo senso, intendiamo come ciascuno dei due caratteri fondamentali della Grande Madre (elementare e trasformatore) sia considerato come depositario, a sua volta, di una soggiacente ambivalenza, di una bipolarità dialettica in cui le componenti generative e trasformative positive si oppongono alle contrarie dimensioni d'ombra, terrificanti e distruttive¹³⁸; la coscienza dissocia e smembra l'Universale in un accumulo di particolari: "non c'è coscienza senza differenziazione degli opposti"¹³⁹. Questo medesimo processo diairetico si applica, dunque, anche alla visione che la coscienza ha dell'inconscio¹⁴⁰:

"To our conscious mind the archetypal realm appears in terms of the differentiation of groups of symbolic opposites; there is no other way in which we can describe and understand the forms in which it appears to us"¹⁴¹.

E ancora:

"Come l'apparato digerente scompone il cibo nei suoi elementi fondamentali, così la coscienza scioglie il grande archetipo in gruppi e simboli archetipici, che in seguito può assimilare come qualità e attributi dell'archetipo grazie alle proprie capacità di percezione, intellesione, ordinamento ed elaborazione. [...]. Una coscienza che si evolve, perciò, deve scindere la bivalenza del contenuto in una struttura fatta di qualità contrapposte. [...] Razionalizzazione, astrazione e disemotivizzazione sono espressioni della tendenza 'divoratrice' della coscienza egoica ad assimilare gradualmente e progressivamente i simboli"¹⁴².

Nel percorso che conduce l'individuo e l'umanità stessa alla progressiva evoluzione lungo lo sviluppo storico, il processo di distinzione dell'indistinto in polarità opposte è, quindi, da intendersi come un processo del tutto funzionale all'emersione della coscienza: "nella funzione analitico-riduttiva della coscienza è sempre attiva la tendenza a difendersi dall'inconscio e dal pericolo di venirne sopraffatti"¹⁴³. Un'analisi schematica ed analitica dell'archetipo della Grande Madre, come quella offerta da Neumann, né vuole né può essere, dunque, una visione completa ed

¹³⁷ J. Hillman, *Puer*, cit., pp. 72-73.

¹³⁸ Cfr. A. Vitolo in C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 14.

¹³⁹ C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 52.

¹⁴⁰ Idem, *Inconscio*, cit., p. 38.

¹⁴¹ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 165.

¹⁴² Idem, *Origini*, cit., pp. 286-287.

¹⁴³ *Ivi*, p. 279.

esaustiva dell'archetipo, ma si offre semplicemente come uno strumento d'utile approssimazione alla comprensione dello stesso:

"[...] in un'esposizione relativa alla psicologia del profondo, il massimo esito raggiungibile è un misto di schematizzazione poggiante sulla coscienza e di singolarità del materiale [...]. [...] la realtà psichica sfugge al nostro desiderio di descriverla in modo regolare"¹⁴⁴.

E ancora:

"[...] we cannot make any statement about archetypes except from the standpoint of our conscious mind, which are subjects to certain inherent limitations. Paradoxically, however, the archetype is a power whose intrinsic reality functions beyond the scope of our conscious minds and their limitations"¹⁴⁵.

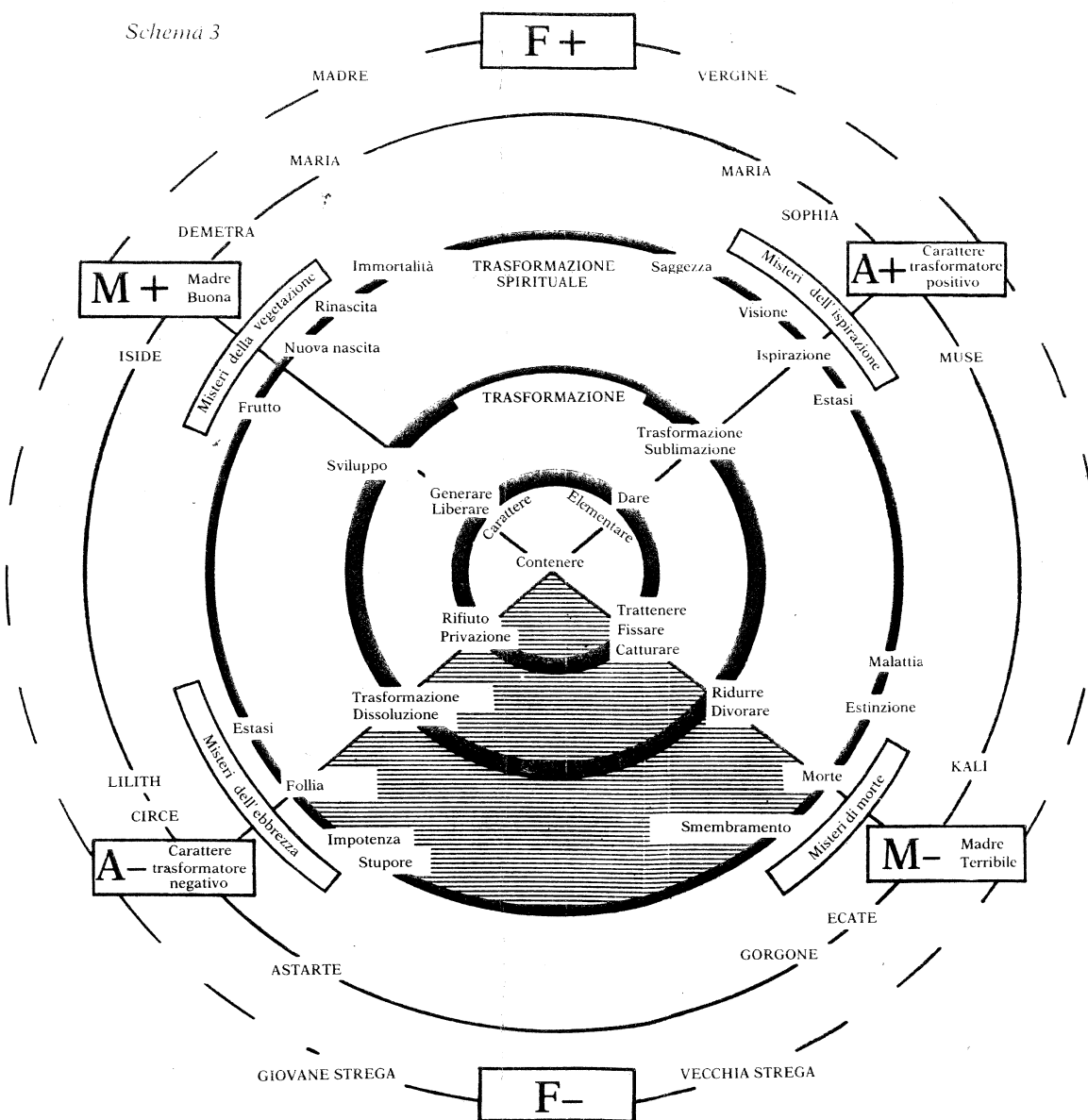
L'approssimazione schematica proposta da Neumann in merito all'archetipo della Grande Madre presenta una struttura determinata da due assi intersecati in cui M+ ed M- costituiscono le polarità del carattere elementare (M come *Madre* e come *Materia*) nei suoi tratti positivi e negativi, mentre A+ e A- costituiscono gli estremi dell'asse trasformatore, analogamente polarizzato (A come *Anima*). La Grande Madre elementare si esprime, così, da un polo positivo che dona la vita e che include l'atto di *generare, creare, proteggere, scaldare, nutrire* (M+) fino ad uno negativo, opposto, che conduce alla morte tramite una volontà aggressiva di *soffocare, fissare, catturare, trattenere, ridurre e divorare* (M-)¹⁴⁶. Analogamente, il carattere trasformatore dell'archetipo si muove su di un asse retto da polarità positive e negative (A+ e A-) che spaziano dal *nutrire, ispirare e sublimare* come estrema trasformazione positiva al *disgregare e dissolvere* dell'ipogeo della trasformazione negativa: ogni mutazione derivante dal contatto con la Grande Madre può, infatti, essere più o meno evolutiva, percepita come fonte di sviluppo o come distruzione, come trasformazione anelata o paventata. Questi due assi fondamentali dell'archetipo della Grande Madre si compenetrano e si definiscono a vicenda (rappresentando la distinzione primaria tra *materiale/corporeo* - M - e *spirituale/psichico* - A), sovrapponendosi a tratti, ma sempre agendo ed esprimendosi in una condizione di predominio dell'uno sull'altro¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Idem, *Grande Madre*, cit., p. 88.

¹⁴⁵ Idem, *Fear*, cit., p. 165.

¹⁴⁶ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., pp. 71-72.

¹⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 38-43.



Schema tratto da E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 88.

Le parti circolari della schema rappresentano le manifestazioni evolutive dell'archetipo nei progressivi "campi di concentrazione" dei fenomeni psichici. Il Femminile si sviluppa, cioè, a partire da una base elementare (rappresentata dal cerchio più interno), fino a giungere ai tratti di trasformazione (cerchio intermedio) e, infine, a quelli di trasformazione spirituale (terzo cerchio) che rappresentano lo stadio più evoluto dell'espressione dell'archetipo della Grande Madre tanto nell'inconscio quanto nelle coscienze individuali¹⁴⁸. I due assi che si intersecano con il terzo cerchio danno vita alle quattro categorie dei Misteri femminili: della

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 76.

*Vegetazione, dell'Ispirazione, di Morte e dell'Ebbrezza. Affronteremo più avanti nella trattazione le descrizioni più dettagliate corrispondenti a queste distinzioni nelle sezioni dedicate alle specifiche polarità del Femminile, per ora basti ricordare in che senso Neumann utilizza la parola *mistero*:*

"Con il termine 'mistero' definiamo non solo la festa dei misteri, nella sua concretezza e determinatezza storica, per esempio i misteri eleusini, ma più in generale una sfera psichica comune a tutto il genere umano, incentrata su un archetipo, che consiste di riti, misteri, concezioni, usi e comprende un'intera trama di simboli uniti da un legame dell'inconscio"¹⁴⁹.

Grazie al *dinamismo* archetipale, si passa, dunque, da un cerchio più interno in cui prevale il carattere elementare ad un secondo cerchio in cui, pur non rinnegando il legame con questo, che diviene recessivo, si pone l'accento sulla dimensione trasformativa ora dominante; nel terzo cerchio si raggiunge il piano della trasformazione spirituale che trascende gli assi M ed A e, infine, nel quarto cerchio dello schema si ricostituisce il carattere uroborico ed onnicomprensivo dell'archetipo del Femminile in cui ciascuno dei quattro poli attinge in modo indifferenziato ai tratti degli altri tre; qui i Misteri del Femminile si fondono e le polarità M+, M-, A+ e A- si trovano a coincidere¹⁵⁰. La *coincidentia oppositorum*, essenza numenica di ogni archetipo, si dà, infatti, proprio grazie al fenomeno della *reversibilità dei poli*. Sottolineando il carattere di *reversibilità* dell'archetipo, per cui "ogni aspetto negativo può essere capovolto, a prezzo di dure sofferenze, nel polo opposto"¹⁵¹, Neumann intende specificare l'essenza fondamentalmente dinamica e coesa di ogni archetipo, incluso quello della Grande Madre, la cui rappresentazione schematica non può e non deve essere mai concepita come meramente bidimensionale e con polarità nettamente distinte le une dalle altre, ma, piuttosto, come una sfera tridimensionale che renda merito alla struttura altamente polivalente, paradossale e densa che contraddistingue ogni pulsione psichica e le espressioni simboliche ad essa afferenti. In ogni dicotomizzazione archetipale,

"Il polo non è solo un punto terminale, ma anche un punto di svolta. Quando l'Io di una persona si avvicina a un polo, su uno dei due assi, sussiste la possibilità che esso passi al di là di questo polo nel suo opposto. Agli estremi gli opposti coincidono, o almeno possono trasformarsi l'uno nell'altro"¹⁵².

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 77.

¹⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 82-83.

¹⁵¹ A. Vitolo in C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 17.

¹⁵² E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 82.

A questa essenza archetipica, che, seppur polare, rimane ugualmente coerente e coesa al suo interno in virtù della propria ambigua irriducibilità numenica, si dà, dunque, il nome di Grande Madre.

Nella coscienza, tanto individuale quanto collettiva, i singoli archetipi non sono da intendersi come entità isolate, ma come forme in costante comunicazione, agenti in uno stato del tutto dinamico di contaminazione e compenetrazione¹⁵³ che può tradursi, a seconda delle eventuali affinità, in modalità relazionali in cui prevale l'antagonismo o il supporto reciproco. Gli archetipi non appaiono mai soli, come unità distinte, ma si presentano come modelli di comportamento coinvolti in implicazioni reciproche: "nei miti gli Dei sono sempre posti in una sorta di *complicatio*, ossia interiormente necessari l'uno all'altro [...]"¹⁵⁴. Esiste un'affinità evidente tra l'archetipo della Grande Madre ed altri archetipi specifici che possono, di conseguenza, collocarsi all'interno di una costellazione archetipico-simbolica che ruota attorno alla dimensione matriarcale-lunare da questa veicolata. In questa gamma di archetipi matriarcali-lunari rientrano le figure di Ermete, Dioniso e del Puer Aeternus. Esplicitare, seppur in modo necessariamente rapido ed approssimativo, le principali caratteristiche di questi importanti archetipi risulta del tutto funzionale ad una migliore comprensione delle dinamiche in atto nell'inconscio collettivo all'alba del XX secolo. Per illustrare i tratti più significativi di queste figure mitiche è necessario pensarle come elementi dicotmici all'interno di una più ampia dialettica di coppie archetipali:

"It is in terms of opposites and of the multiplicity of qualities that we experience what really exists 'in itself' in the form of a unity of opposites beyond all qualities. That is why, when we are talking about one archetype, we are constantly compelled to refer to another archetype, which from our point of view constitutes its opposite"¹⁵⁵.

Ne consegue che per comprendere le suggestioni ermetiche si deve fare necessariamente riferimento all'alterità di queste rispetto agli impulsi prometeici, per comprendere il dionisiaco è necessaria la contrapposizione dialettica di questo con i dettami apollinei e, infine, per assimilare al meglio l'essenza del Puer Aeternus non si può prescindere dalla relazione esistente tra questo e l'antitetica figura del Senex. Risulta evidente che se Ermete, Dioniso e Puer Aeternus ricadono all'interno dell'influenza della coscienza matriarcale, del tutto specularmente, Prometeo, Apollo e Senex si collocano sotto l'opposta egida della coscienza patriarcale.

¹⁵³ Cfr. *Ivi*, p. 18 e cfr. C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 155.

¹⁵⁴ J. Hillman, "Note sull'inflazione di Ermete" in *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 56, 1997, p. 42.

¹⁵⁵ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 166.

La figura di Prometeo, strettamente legata all'acquisizione della tecnica e delle scienze, esprime l'impulso sperimentato dal genere umano, nel corso della storia, di investigare il mondo fisico e di manipolarlo per soddisfare le proprie esigenze e i propri bisogni¹⁵⁶. Non a caso, nel più noto dei miti che lo riguardano, Prometeo sottrae agli dei il fuoco, correlato simbolico del passaggio verso la prima costituzione di una civiltà umana¹⁵⁷. Se Prometeo rappresenta la conoscenza della materia ed il dominio su questa, Ermete, al contrario, distoglie dalla materialità e spinge la coscienza verso il regno occulto dell'interiorità. Il dio con il caduceo, è, infatti, la divinità preposta alla comunicazione tra gli dei e tra questi e gli uomini¹⁵⁸, protettore di tutte quelle azioni che si pongono in correlazione all'oralità¹⁵⁹ su differenti livelli, includendo la divinazione¹⁶⁰, la formulazione di incantesimi e la poesia. Non solo la velocità di comunicazione, ma anche la pregnanza dei contenuti divulgati e la potenza legata alla parola trasmessa, veritiera o meno¹⁶¹ che sia, sono tratti salienti di questo archetipo:

“Ermete si oppone, ma non si contrappone, a Prometeo che indica il potere della mente rivolto alla costruzione tangibile e alla forza umana che si esprime nella manipolazione della materia e della pietra del mondo: Ermete è la sapienza e Prometeo è la tecnica. Se Prometeo indica all'uomo l'uso del fuoco come segno della capacità metallurgica di modificare la materia, Ermete prospetta all'uomo il mondo dell'occulto, di ciò che è al di fuori della materia e che si pone al di là del significato del segno, alludendo ad un oltre che non è segno, ma di per sé stesso senso e fine. Nelle *signatura rerum* Ermete indica le vie per trovare ciò che in esse è nascosto e che permette di accedere all'ulteriorità del mondano, mentre Prometeo prospetta il modo in cui, operando sulle cose, è possibile manipolare il concreto per dare luogo a un'opera di creazione continua della mondanità e dell'intero cosmo”¹⁶².

Nume della facondia e dell'interpretazione dei significati nascosti, cantore divino titanico e spudorato, Ermete è dotato di profonda destrezza, sia fisica che intellettuale, ed agisce per mezzo di tutti coloro che tessono inganni ed astuzie avvalendosi della parola e dell'intelligenza: l'arte del furto non violento e, più in generale, la clandestina trasgressione di limiti e leggi è posta sotto la sua protezione¹⁶³. Ermete rappresenta la guida ideale per qualsiasi viaggio nel mondo

¹⁵⁶ Cfr. M. Araceli Laurence, “Análisis comparativo del mito de Prometeo según Esquilo y Hesíodo”, in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2010 (url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/mitprom.html>).

¹⁵⁷ Cfr. B. Neville, “Il fascino...”, cit., pp. 20-24.

¹⁵⁸ Si parla, così, di Ermete διάκτορος (*diaktoros*) ed ἄγγελος (*angelos*).

¹⁵⁹ In questa accezione l'epiteto era λόγιος (*logios*).

¹⁶⁰ Ricordiamo, *en passant*, che la sfera oracolare veniva condivisa tra Ermete ed il fratello Apollo.

¹⁶¹ Come dio degli inganni l'epiteto di Ermete era δόλιος (*dolios*).

¹⁶² M. L. Bianca, “Sapienza ermetica e scienza prometeica”, introduzione a A. Faivre, *I volti di Hermes. Dal dio greco al mago alchemico*, Roma, Atanòr, 2001, pp. 6-7 (d'ora in avanti, ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Hermes*).

¹⁶³ Cfr. K. Kerényi, “Hermes...” in *Miti*, cit., pp. 50-114; cfr. A. Faivre, *Hermes*, cit., pp. 17-20 e cfr. F. Bonardel, *La via ermetica*, Roma, Atanòr, 1998, pp. 29-30.

dell'ignoto e dell'incertezza, dove non esistono percorsi tracciati già battuti, ma solo intuizioni e balzi improvvisi lungo percorsi di consapevolezza del tutto personali e profondamente incomunicabili secondo gli strumenti comunemente noti: al di là del bene e del male, il sé, seguendo le suggestioni del dio della transizione, esplora gli orizzonti sconosciuti e terrificanti, ma essenziali per la salvezza personale. Il tipo di trasformazione che Ermete fa intravedere alla coscienza umana, indicandole il mondo dell'iniziazione all'ultraterreno, completa e compensa il percorso prometeico che si trova, invece, all'altro capo dell'asse gnoseologico. Dio dell'imprevisto e delle occasioni propizie¹⁶⁴, il suo occhio si posa sui crocicchi¹⁶⁵ e sulle strade¹⁶⁶ e su i viandanti che in esse si muovono. Il ruolo simbolico di questi ben si sposa con l'attitudine ermetica: colui che si muove per le strade, esplorando il territorio in ricerca di nuove opportunità incarna tutta la variabilità ed il mutamento della vita. La strada patrocinata da Ermete non va intesa, infatti, come un semplice congiungimento tra due punti, ma piuttosto come una realtà a sé stante: si tratta, cioè, del "mondo primordiale del sentiero [...], dei veri sentieri della terra, che non tagliano spietatamente i paesi in linea retta, bensì descrivendo curve irragionevoli come tanti serpenti, si piegano, oscillano e tuttavia fanno arrivare *dovunque*. L'essere aperti verso ogni parte è nella loro essenza stessa. E tuttavia essi formano un mondo, un regno a sé in mezzo agli altri regni del mondo, un regno di mezzo, in cui, in condizioni volatilizzate, sia ha accesso ad ogni cosa"¹⁶⁷. Ermete si muove alla perfezione in questo universo oscuro in cui vorticano possibilità e mutamenti, si avvicinano fortune e perdite, si odono bisbigli e frammenti di parole nella notte. Ermete si accosta, infatti, anche a Nyx, la dea Notte, nel vegliare sull'oscurità e su chi in essa agisce¹⁶⁸. Dio dei confini oltrepassati con rapidità, è conosciuto, infatti, anche

¹⁶⁴ In questo caso l'epiteto adatto era ἑρμαῖον (*hermaion*), nel senso di 'frutto caduto', 'occasione', 'fortuna inaspettata': incontrare e trovare sono, infatti, due attività profondamente legate ad Ermete.

¹⁶⁵ Veniva eretta in questi luoghi, infatti, la cosiddetta ἑρμα (*erma*): inizialmente un mucchio di sassi, evolutosi, poi, con il tempo, in una vera e propria colonna quadrangolare la cui cima era occupata dalla scultura del volto del dio, al quale il viandante poteva eventualmente rendere omaggio. Ermete è una divinità fortemente legata alla luna: non dimentichiamo, infatti, che anche una delle manifestazioni più temibili dell'archetipo lunare, Ecate (il lato oscuro della luna, che appare dopo la giovane Artemide e la matura Selene), è connessa ad una funzione di conduttrice di anime e di protettrice dei crocicchi.

¹⁶⁶ In questo caso, l'epiteto del dio era ἐνὸδιος (*enodios*).

¹⁶⁷ K. Kerényi, "Hermes..." in *Miti cit.*, p. 57

¹⁶⁸ Di notte, "tutto è lontano e vicino nello stesso tempo, strettamente accanto a noi, eppure misteriosamente distanziato. Lo spazio ha perso la sua misura. Si odono sussurri e suoni, ma non si sa da dove e da chi vengano. I sentimenti stessi sono singolarmente incerti. La più piacevole calma è pervasa da un senso di disagio, mentre il raccapriccio stesso attira e affascina. Cessa ogni differenza tra esseri vivi e oggetti, tutto è animato e inanimato, sveglio e addormentato nello stesso tempo. [...]. Tutte le cose sollecitano il viandante, scherzano con visi conosciuti per non saperne più nulla nel momento successivo; spaventano con gesti strani, per ritrovarsi subito innocue e familiari. Dappertutto il pericolo è in agguato. Dalle oscure fauci della notte che si spalancano accanto al viandante, in ogni momento, può comparire, senza preavviso, un brigante o un mostro spettrale o lo

come ψυχοπομπός (*psychopompos*) nella sua funzione di accompagnatore delle anime nel loro ultimo viaggio verso gli Inferi¹⁶⁹. Proprio per questa sua mediazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti, che lo poneva in contatto con le forze terrene occulte, era talvolta designato anche con l'epiteto di 'ctonio'. Si può associare, dunque, all'archetipo ermetico l'idea di mediazione tra mondi diversi, i confini superati d'un balzo ed i momenti di transizione con il seguito degli inevitabili cambiamenti a questi connessi: è in questo senso, infatti, che ogni scambio (pecuniario o verbale che fosse), ogni passaggio di stato ed ogni cambiamento di condizione (materiale o spirituale, dalla ricchezza alla povertà, dalla vita alla morte e viceversa) si pensava che avvenisse sotto la sua protezione. Dotato di un mantello che gli consente di farsi invisibile agli occhi dei più e di una bacchetta magica con cui può destare od indurre gli uomini al sonno, questo nume patrocina tutte le apparizioni oniriche. Ermete si fa chiaro emissario della coscienza matriarcale, compagno ideale della Grande Madre in tutti quei percorsi che esplorano l'ignoto dell'inconscio e che fanno imbattere il soggetto nei fugaci ma intensi simboli che appaiono improvvisamente lungo questo oscuro cammino. Il *Mundus Imaginalis*, posto a metà tra il piano fisico e quello spirituale, è il regno incontrastato di questo archetipo. Nessuno meglio di Ermete può suggerire al ricercatore che si addentra nei meandri della psiche i percorsi da seguire in questo terreno incerto, luogo, per eccellenza, delle mediazioni e delle trasformazioni alchemiche. I simboli e le *signatura rerum* vanno necessariamente interpretati ed esperiti con l'intuito, per essere compresi: il dio con il caduceo non a caso è rappresentante per antonomasia dell'ermeneutica¹⁷⁰; i simboli, linguaggio dell'inconscio, con la loro carica ambigua, sono lo strumento preferito del dio Ermete che, con essi, svela agli uomini i più profondi segreti, e con cui, facilmente, li può ingannare e confondere nell'ambiguità oscura che sottende ogni interpretazione. L'archetipo ermetico, nella sua funzione di "colui che svela le cose", si presenta come un vero e proprio figlio dell'oscurità, collocandosi senza ombra di dubbio nella dimensione silenziosa del notturno e dell'inconscio:

"Se Ermete presiede alla *coincidentia oppositorum* dell'incontro e poi del dialogo permanente con l'inconscio, è perché quest'ultimo non è il semplice deposito delle pulsioni o il 'luogo' in

spirito irrequieto di un morto [...]. [...] le tenebre della notte che così dolcemente invitano al sonno, nello stesso tempo prestano allo spirito un'acuta vigilanza e chiarezza. Gli danno capacità di conoscere, audacia e temerarietà. Improvvisamente balena un sapere, o precipita come una stella filante – un sapere raro, prezioso, un sapere magico. Così la notte che può spaventare e fuorviare il solitario, è anche la sua amica, la sua protettrice e consigliatrice" (W. F. Otto cit. in *ivi*, pp. 83-84).

¹⁶⁹ In alcuni casi, come quelli, ad esempio, di Persefone ed Euridice, il dio presiedeva anche al viaggio in senso inverso, dagli Inferi all'esterno.

¹⁷⁰ Cfr. A. Faivre, *Ermes*, cit., p. 18.

cui si accumula il rimosso, come per Freud. È spirito naturale di vita, 'buona sorte e perdizione', seduttore e guida dell'anima, questo spirito Mercurio, quest'Acqua mercuriale degli antichi alchimisti, portatrice delle molteplici possibilità di trasformazione così come dei rischi gravi di dissoluzione, e la cui saggezza è pari solo alla forza eruttiva. Fondamentalmente paradossale, lo spirito Mercurio è però capace di essere rigeneratore, essendo per Jung *l'archetipo stesso del vecchio saggio o del senso*¹⁷¹.

Il sapere ermetico, alla luce delle valenze ctonie e notturne di questa figura, lega questa figura al mondo delle arti e dei saperi occulti. In netta contrapposizione alla solarità prometeica che irradia luce "sul mondo operando [...] in modo da imprimere in esso l'energia che regge il sistema del mondo stesso su cui l'uomo, anch'esso irradiato, può agire"¹⁷², Ermete rappresenta la luce lunare e femminile della sapienza arcana che illumina la mondanità per proseguire, però, ben oltre di essa. In piena connessione, dunque, con il mistero lunare¹⁷³ sottoposto al Femminile, questo archetipo costituisce un prezioso alleato della madre ctonia¹⁷⁴: assieme, si fanno portatori del potere trasformante dell'intuizione, favorendo un approccio gnoseologico che "appartiene al campo della saggezza e non della scienza"¹⁷⁵. La partecipazione intimistica e ripiegata nell'interiorità dei propri processi più profondi ed irrazionali costituisce, infatti, lo strumento principe della coscienza matriarcale: essa agisce con modalità recondite ma significative in cui il rapporto tra l'Io e la totalità originaria inconscia da cui questo proviene non è mai completamente annullato nella percezione della coscienza¹⁷⁶.

Anche l'archetipo del Puer Aeternus per essere compreso necessita, a sua volta, del confronto dialettico con la polarità opposta della coppia archetipale a cui appartiene: "il Puer aeternus sta ad indicare un termine di una coppia archetipica attiva nella psiche che ha il suo opposto nel Senex"¹⁷⁷. Nello specifico, il Puer "[...] tende a fondere insieme l'Eroe, il Fanciullo divino, le figure di Eros, il Figlio del Re, il Figlio della Grande Madre, lo Psico-pompo, Hermes-Mercurio, il Briccone e il Messia"¹⁷⁸. La polarità incarnata dal giovane Puer assume, innanzitutto, il valore della disponibilità

¹⁷¹ F. Bonardel, *op.cit.*, p. 134.

¹⁷² M. L. Bianca, "Sapienza ermetica e scienza prometeica", introduzione a A. Faivre, *Ermes*, cit., p. 7.

¹⁷³ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 67 e cfr. M. L. Bianca, "Sapienza ermetica e scienza prometeica", introduzione a A. Faivre, *Ermes*, cit., pp. 6-7.

¹⁷⁴ Cfr. C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 67.

¹⁷⁵ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 71.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 21. Questa particolarità della coscienza matriarcale deriva direttamente dai primi stadi dello sviluppo psicologico del femminile: in virtù dell'identità che esiste con la madre nello sviluppo originario della donna e che non presuppone, quindi, come per il principio maschile, una lotta con l'alterità materna nel definire la propria coscienza, autoidentificazione femminile e rapporto originario si trovano a coincidere e la nostalgia di questo primordiale rapporto identitario rimane presente lungo tutto l'arco dell'esistenza femminile. Cfr. *ivi*, pp. 12-13.

¹⁷⁷ U. Galimberti, *Puer*, in Idem, *Dizionario di psicologia*, Torino, Utet, 2006, p. 783.

¹⁷⁸ J. Hillman, *Puer*, cit., p. 96.

psichica al rinnovamento, l'avvenire che si dà in potenza¹⁷⁹, in opposizione alla stasi e alla rigidità sterile dell'anziano Senex, rivolto verso il passato, rappresentando alla perfezione tutti i conflitti che si danno durante ogni avvicendamento storico-generazionale¹⁸⁰ ed epocale, durante il "*kairos* tra l'alfa di un'era e l'omega di un'altra era"¹⁸¹. Se il Puer rappresenta le proteste e le rivolte che caratterizzano ogni fase di transizione, e, quindi, la tendenza a trascendere la storia stessa, il Senex si fa emblema della stasi e della fase auto-conservativa di ogni sequenza storica impegnata a proclamare la propria immutabile veridicità¹⁸². Se il Senex incarna la freddezza, l'aridità emotiva e l'impotenza di una coscienza che si colloca a distanza dal mondo, osservandolo ed ordinandolo dall'alto mediante l'applicazione di scienze esatte che a questo impongono limiti e confini¹⁸³, il Puer si ricollega con la dimensione del tutto erotica dell'affinità dell'essere umano con la Bellezza e con la materia, espressione di quell'entusiasmo che contraddistingue l'avvio di ogni nuova ricerca e di quel senso di provvisorietà avventurosa di cui si imbeve ogni sperimentalismo dinamico e partecipato¹⁸⁴. Se il rapporto del Senex con l'archetipo del Femminile è di diretto antagonismo (questo si associa alla sterilità, al celibato e alla vedovanza¹⁸⁵), la relazione esistente tra il Puer Aeternus e la Grande Madre è, al contrario, di totale fusione e cooperazione. Il Puer, come archetipo numerico giovanile e creativo può intendersi anche nella specifica accezione di figlio-amante¹⁸⁶ del Femminile: proprio nel momento della relazione con il Femminile, il Puer attinge, infatti, alla vitalità delle dimensioni uroboriche e dinamiche dell'inconscio e può dare l'avvio al cambiamento e alla trasformazione innovativa. In questo senso si esplica l'azione del tutto peculiare del Puer all'interno del Femminile, e l'intima ed ambigua subordinazione di questo alla Grande Madre (in una costellazione di dipendenza che rischia di mantenerlo eternamente nella veste di "figlio di"): non a caso "l'eterno fanciullo" presenta una psicologia che sul versante nevrotico è caratterizzata dalla difficoltà a staccarsi dalla matrice originaria [...]"¹⁸⁷. Basti pensare ad alcune delle principali incarnazioni mitiche del Puer, quali Adone o Attis, giovani divinità maschili strettamente avvinte agli stadi pre-patriarcali della cultura e totalmente dipendenti dalla Grande Madre che rappresentava, al tempo, la

¹⁷⁹ Cfr. C. G. Jung, K. Kerényi, *op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁰ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., pp. 57-60.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 66.

¹⁸² Cfr. *ivi*, p. 65.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, p. 83.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, pp. 100-103.

¹⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 84.

¹⁸⁶ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 215.

¹⁸⁷ U. Galimberti, *Puer*, in Idem, *Dizionario*, cit., p. 783.

dominanza archetipica. Lo stesso Eros, associato ad Horus e alla dominanza di Iside su questo, si configura come una delle tante giovani divinità maschili del tutto dipendenti dal Femminile archetipico¹⁸⁸. O ancora, per riferirci ad un esempio mitologico specificamente ispano-americano, si pensi all'intima relazione di Xochipilli, giovane dio fallico-erotico della vita vegetativa e del mattino, con la propria madre Xochiquetzal¹⁸⁹.

Allo sfolgorante regno olimpico di Apollo, che si erge al di sopra di ogni abisso terrestre a celebrazione dell'ordine supremo imposto dalla coscienza patriarcale, si oppone il regno del tutto caotico e profondamente femminile¹⁹⁰ di Dioniso in cui ogni ordinamento è violentemente sovvertito¹⁹¹. Questo archetipo si caratterizza principalmente per lo stato di frenesia e delirante eccitazione che provoca nell'umanità che viene a contatto con esso. Divinità duplice, Dioniso racchiude in sé tanto l'amore estatico quanto l'orrore e la sete di sangue, la pienezza della vita e la lacerazione selvaggia a questa sottesa; si presenta agli uomini con epifanie smisurate, immediate ed urgenti in cui, però, l'ebbro fragore di turbe umane invase dal suo spirito si converte, d'un tratto, nell'impietrito silenzio¹⁹² che deriva dal contatto primigenio con la distruzione e con la morte¹⁹³; all'apparizione improvvisa corrisponde un altrettanto rapido inabissarsi e scomparire¹⁹⁴. Anche Dioniso, come già Ermete, è una figura con valenze psicopompe, abitatore e abituale visitatore del regno infero¹⁹⁵. Dioniso figura come il donatore della vite e quindi della bevanda sacra del vino. Questa si pone in evidente filiazione con il Femminile giacché la vite è una pianta connessa al culto della Grande Madre: secondo Eschilo, questa sarebbe da intendersi come il "prodotto della madre selvaggia" e, secondo Euripide, come "l'ardente beveraggio della nera madre"¹⁹⁶. Tramite il vino che, a sua volta, si associa alla danza voluttuosa, alla musica ed alla profezia estatica delle Muse¹⁹⁷, l'archetipo dionisiaco può condurre l'umanità alla più soave catarsi o ai più selvaggi stati di demenza e delirio¹⁹⁸. Anch'esso si configura, dunque, come un chiaro rappresentante mitico dell'inconscio uroborico del Femminile: "Dioniso [...] deve essere lo spirito divino di una realtà smisurata, di una originarietà del cosmo

¹⁸⁸ Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 119.

¹⁸⁹ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., pp. 197-202.

¹⁹⁰ Cfr. W. F. Otto, *Dioniso*, Genova, Il nuovo melangolo, 2002, p. 150.

¹⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 82.

¹⁹² Cfr. *ivi*, p. 99.

¹⁹³ Cfr. *ivi*, p. 129.

¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 85.

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 119-127.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 154.

¹⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 152.

¹⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 71.

[...]”¹⁹⁹. Questo potente archetipo rappresenta l’emersione del frenetico flusso della vita primigenia in cui l’ebbrezza è data dal superamento di ogni limite²⁰⁰, compreso, conseguentemente, quello che separa la coscienza dall’inconscio. Il delirio dionisiaco richiama alla mente proprio quella regressione nell’inconscio che da fonte beatificante di rinnovamento può rapidamente mutarsi in una frenesia sinistra che spinge il soggetto a confrontarsi con la dissoluzione totale del corpo e della mente²⁰¹. Il fascino e l’esplorazione dell’irrazionale rappresentano il massimo punto di convergenza tra la modalità interpretativa ed esistenziale suggerita dalla coscienza matriarcale connessa alla Grande Madre e l’archetipo dionisiaco. Da sempre, non a caso, gli eccessi estatici-erotici afferenti a Dioniso trovano nel Femminile il proprio interlocutore privilegiato. Alle donne, nella liquida ed acquatica costellazione dionisiaca²⁰², spetta un ruolo di primo piano, tanto nel culto quanto nel mito in cui queste appaiono come compagne inseparabili del dio²⁰³. I cori femminili che lo seguono ovunque²⁰⁴ si compongono delle ninfe-nutrici²⁰⁵, balie divine²⁰⁶, che lo hanno accolto ed allevato da infante e che, nel tempo, si sono convertite nelle sue stesse amanti²⁰⁷. Nel mito, le stesse donne sposate, stimolate dal pungiglione dell’estasi dionisiaca e ghermite dagli eccessi del delirio, abbandonano il focolare domestico e l’aspetto materno per convertirsi nelle estatiche e furenti Menadi (o Baccanti)²⁰⁸ che si addentrano nei boschi della follia notturna²⁰⁹:

"Quella *mania* bacchica descritta da Euripide e rappresentata in tanti capolavori artistici nella sua manifestazione corporea si radica nel profondo della vita emotiva della donna; dalla connessione indissolubile di ambedue le gigantesche potenze, l'emozione religiosa e il desiderio sensuale, viene elevata sino al furore dell'estasi, la cui ebbrezza, capace di confondere, doveva apparire una manifestazione immediata degli dei gloriosi. Colpita nella sede della vita, al cuore, la donna infuria sulle silenziose cime dei monti, cercando ovunque il dio sconosciuto, che ama muoversi sulle cime... L'intensità dell'orgasmo, in cui si fondono religione e sensualità, mostra come la donna, benché più debole dell'uomo, sappia librarsi al momento più in alto dell'uomo. Dioniso cattura l'anima della donna col suo mistero mediante la propensione al soprannaturale, a tutto ciò che si sottrae alla legge della natura; con la sua epifania che abbaglia i sensi, egli agisce sull'immaginazione, che per la donna è il punto di partenza di ogni sua emozione interiore, e sul sentimento erotico, senza il quale egli non può nulla, ma al quale, sotto la protezione della religione, dà un'espressione che oltrepassa ogni barriera"²¹⁰.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 129.

²⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 101-103.

²⁰¹ Cfr. *ivi*, pp. 109-116.

²⁰² Cfr. *ivi*, p. 170.

²⁰³ Cfr. *ivi*, p. 49.

²⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 86.

²⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 180.

²⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 107.

²⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 60 e p. 81.

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 87.

²⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 80.

²¹⁰ J. J. Bachofen, cit. in E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 292.

Dioniso si avvale di un cosmo sussidiario²¹¹ animato da Eros, figura mitica di origine cretese che ci riconduce allo stadio pre-patriarcale e matriarcale della civiltà mediterranea²¹², e dal capro a lui sacro²¹³, Pan, dio fallico-ctonio, figlio di Ermete²¹⁴. Con l'aiuto di questi, l'ebbrezza dionisiaca induce il Femminile a prendere contatto con le parti più essenziali e profonde della propria natura, mediante il confronto erotico con l'essenza del Maschile²¹⁵. Pan, archetipo dalla natura satiresco-caprigna²¹⁶ è anch'esso posto sotto l'egida della coscienza lunare²¹⁷-matriarcale: secondo Neumann, infatti, tutte le "[...] le divinità falliche e ctonie [...] sono solo satelliti della Grande Madre"²¹⁸. Pan si annida nelle oscure caverne della psiche in cui risiedono gli istinti più oscuri, imprevedibili ed inquietanti che reggono tanto l'attrazione erotica quanto l'impulso di repulsione panica²¹⁹: "[...] l'angoscia e il desiderio sono nuclei gemelli dell'archetipo di Pan. Nessuno dei due è primario. Essi sono le qualificazione sensuose dei più astratti poli dell'istinto [...]"²²⁰. Pan si affianca a Dioniso nell'adempiere il ruolo di mediatore tra inconscio e coscienza, nella sua veste di messaggero dell'irrazionale²²¹: "si incontra l'inconscio, l'ignoto, il numinoso e incontrollabile restando in contatto con la paura [...]"²²². Come per Dioniso, anche il rapporto di Pan con il Femminile, nella figura specifica delle ninfe, è assolutamente privilegiato. Plutarco ci racconta del grido riecheggiato alla fine dell'antichità, "Pan, il grande, è morto!", che giunse a segnare la cessazione, da parte della coscienza collettiva, della capacità di dare ascolto alla voce creativa nascosta nelle dimensioni più irrazionali, femminili ed inconsce della natura umana²²³.

Concludiamo questa rassegna descrittiva degli archetipi soggiacenti alla Grande Madre ricordando come la maggior parte delle divinità che manifestano connessioni con la luna o con i rituali lunari esibiscano una doppia sessualità che deriva direttamente dalla condizione urobolica del Femminile: "Artemide, Attis, Adone, Dioniso, talune divinità indiane o australiane, scandinave o cinesi hanno una

²¹¹ Cfr. J. Hillman, *Pan*, cit., p. 117.

²¹² Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 119.

²¹³ Cfr. W. F. Otto, *op. cit.*, p. 175.

²¹⁴ Cfr. J. Hillman, *Pan*, cit., p. 51.

²¹⁵ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 17.

²¹⁶ Cfr. J. Hillman, *Pan*, cit., p. 48.

²¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 107.

²¹⁸ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 164.

²¹⁹ Cfr. J. Hillman, *Pan*, cit., p. 64.

²²⁰ *Ivi*, p. 70.

²²¹ Cfr. *ivi*, pp. 50-51.

²²² *Ivi*, p. 73.

²²³ Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 44 e cfr. J. Hillman, *Pan*, cit., p. 57.

sessualità molto variabile”²²⁴. Non stupisce, dunque, che Dioniso manifesti contaminazioni di genere che sfociano nell’ambiguità tra sessi e nell’androginia²²⁵; né che lo stesso Ermete, archetipo della mescolanza, manifesti un analogo carattere misto di ermafroditismo, così come esplicitato dallo stesso Jung nelle sue ricerche sul Mercurio alchemico²²⁶; né, infine, che a questa tendenza androgina e conciliante non sfugga nemmeno il Puer Aeternus che, inteso nella sua accezione di *Figlio*, è da intendersi anch’esso come risultante di una tardiva tradizione che richiama il primitivo androginato delle divinità lunari:

“Il Figlio conserva la valenza maschile accanto alla femminilità della madre celeste. Sotto la spinta dei culti solari la femminilità della luna si sarebbe accentuata, smarrendo l’androginia originaria, una sola parte della quale è preservata nella filiazione. Ma le due metà, per così dire, non perdono a seguito della separazione, la loro relazione ciclica: la madre dà alla luce il figlio, il quale diviene amante della madre, in una sorta di urobora eredo-sessuale. Il Figlio manifesta così un carattere ambiguo, connotato in senso bisessuale, e svolgerà sempre il ruolo del mediatore”²²⁷.

1.2 Ipertrofismo della coscienza patriarcale e rivoluzione epistemologica

Nella cultura occidentale durante secoli ha imperato il monopolio archetipico del Grande Padre con la conseguente centralità attribuita alla coscienza patriarcale a questo afferente. Nel processo che la psicologia analitica definisce di *inflazione psicologica*, la personalità ricade sotto il predominio di un unico modello archetipico. Le percezioni del mondo, i pensieri sullo stesso, i valori, nonché il comportamento di un individuo sono inglobati dall’archetipo e, quindi, modellati e guidati da un'unica immagine la cui fonte si trova al di fuori dell'individuo stesso, nella dimensione transpersonale dell'inconscio collettivo. All'infrazione psicologica corrisponde una del tutto analoga *inflazione culturale* quando una nazione o una società, o almeno una parte considerevole di essa, risulta sopraffatta da un archetipo ed in cui le percezioni del gruppo, l'immagine di sé e la propria esistenza risultano plasmate secondo un unico modello di comportamento che deriva dall'energia specifica dell'archetipo predominante²²⁸. Normalmente l'individuo e la cultura sono portati naturalmente, nella progressione psichica, ad una perdita della tendenza alla totalità a favore di

²²⁴ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 360

²²⁵ Cfr. W. F. Otto, *op. cit.*, p. 184.

²²⁶ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 374-375.

²²⁷ *Ivi*, pp. 370-371.

²²⁸ Cfr. B. Neville, “Il fascino di Ermete...” , cit., pp. 20-24.

uno sviluppo dell'Io che viene indirizzato dai canoni culturali e dalla coscienza introiettata sotto forma di Super-Io: "nell'evoluzione, la separazione del sistema conscio da quello inconscio risponde a un necessario processo di differenziazione della psiche"²²⁹. Il Grande Padre (nella figura del Senex) e la coscienza patriarcale a questo afferente è tipicamente preposto alla diffusione, alla propagazione ed al mantenimento dei valori culturali della collettività intesa come soggetto cosciente al fine di garantirne la stabilità nel corso del tempo²³⁰:

"L'identità monotona tra padri e figli in una cultura stabile è la regola. Sono identici nel senso che il canone culturale paterno che contempla le istituzioni e i riti di passaggio mediante i quali il giovane diventa adulto e il padre diventa un anziano, mantiene la sua indiscussa validità, sicché il giovane accetta la prescritta transizione all'età adulta altrettanto naturalmente quanto il padre il suo passaggio tra gli anziani"²³¹.

Lo sviluppo della coscienza, però, "[...] come ogni differenziazione, corre il pericolo di degenerare in una iper-differenziazione. [...] Una eccessiva stabilità può paralizzare l'Io, una coscienza egoica troppo autonoma può diventare scissa dall'inconscio"²³². L'esclusione di quest'ultimo dai piani della collettività cosciente ha come risultato l'aumento del timore conseguente all'osservazione delle dimensioni oscure ed irrazionali dell'animo umano connesse all'inconscio:

"While looking at and moving toward the 'world' the danger is always constellated that the 'other' neglected and hostile realm at your back will generate fear"²³³.

Questo eccessivo timore, che solitamente si traduce in un inasprimento delle misure repressive volte ad escludere l'inconscio, rischia, però, di condannare la personalità (individuale o collettiva che sia) a quel particolare stato patologico noto come *sclerosi della coscienza* in cui "[...] tutti gli sviluppi che hanno contribuito in maniera significativa alla formazione della coscienza vengono spinti all'estremo e con ciò pervertiti"²³⁴. L'eccessiva rimozione di tutto ciò che si teme potrebbe contribuire al superamento del sistema-coscienza (nello specifico, la Grande Madre e la coscienza matriarcale rappresentativa dell'inconscio) può, cioè, risolversi nello stadio dell'inflazione psicologica e culturale in cui vige il predominio del Maschile Terribile, del Grande Padre castrante e del Senex negativo²³⁵, difensori di una saggezza ancorata al passato e di un rispetto per una tradizione eccessivamente seria, impoverita e, a lungo andare, totalmente sterile. Se è vero, infatti, che la

²²⁹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 333.

²³⁰ Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 255.

²³¹ Idem, *Origini*, cit., p. 160.

²³² *Ivi*, p. 333.

²³³ Idem, *Fear*, cit., p. 274.

²³⁴ Idem, *Origini*, cit., p. 335.

²³⁵ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., pp. 84-95.

separazione dall'inconscio, durante un moto ascensionale che procede mediante processi di differenziazione diairetica, è del tutto necessaria alla liberazione della coscienza dall'indistinto primordiale²³⁶, è altrettanto vero che un'eccessiva separazione dall'inconscio, tanto nell'individuo quanto nella collettività, può tradursi in uno stato di disequilibrio e di crisi:

"[...] si la realidad es una totalidad interrelacional en perenne mutación, la represión de una de sus inúmeras facetas simultaneamente reprime a las demás"²³⁷.

Il predominio di un unico modello, con la conseguente esclusione di tutti gli altri, può essere considerato al pari di una forma di patologia, tanto personale quanto sociale²³⁸. Il monopolio della coscienza patriarcale all'interno di una cultura si esprime, infatti, in un rapporto del tutto conflittuale e di negazione nei confronti dell'inconscio e del Femminile che ne costituisce la rappresentazione primaria²³⁹:

"La deflazione dell'inconscio, cioè la sua 'deposizione' ad opera della tendenza patriarcale dello sviluppo conscio, è strettamente collegata alla svalutazione del femminile all'interno del patriarcato"²⁴⁰.

Rinnegando l'inconscio (e la Grande Madre che lo rappresenta) ed estromettendo dalla cultura la coscienza matriarcale come modalità di questa di relazionarsi con il mondo, nel corso del XIX secolo, la società occidentale, in un processo di rimozione lungo secoli e culminante negli eccessi del razionalismo, aveva finito per trovarsi deprivata di una parte delle proprie possibilità espressive, ingabbiata all'interno di una visione del mondo immobilistica e sterile.

La deflazione dell'inconscio e della Grande Madre uroborica a questo connessa che caratterizzarono la cultura ottocentesca è da intendersi come il risultato esasperato di un lungo processo iconoclastico iniziato molti secoli addietro, con il "metodo di verità derivato dal socratismo, fondato su di una logica binaria"²⁴¹ che, sostituendosi al simbolo dopo la diffusione degli scritti aristotelici, aveva rimpiazzato la supposta inadeguatezza di questo con le apparenti certezze di una dialettica fondata sul principio logico del *tertium non datur*²⁴². Proseguendo con la profonda condanna degli gnosticismi delle origini ad opera del cristianesimo²⁴³ e con la conseguente e

²³⁶ Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 241.

²³⁷ Z. N. Martínez, "La mujer, la creatividad y el eterno presente" in *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n. 132, 2009, p. 806.

²³⁸ Cfr. B. Neville, "Il fascino di Hermes..." , cit., pp. 20-24.

²³⁹ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 46.

²⁴⁰ Idem, *Origini*, cit., p. 297.

²⁴¹ G. Durand, *L'immaginario: scienza e filosofia dell'immagine*, Como, Red Edizioni, 1996, p. 9. (d'ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Immaginario*).

²⁴² Cfr. C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 23.

²⁴³ In questo senso, si intende anche la profonda reazione iconoclastica che colpì il mondo bizantino, di lingua greca, a partire dall'VIII secolo d.C. Nell'arco di due secoli, gli imperatori bizantini si

graduale soppressione di tutti i miti e simboli ad essi connessi, si era attivato un moto repressivo nei confronti dei processi dell'immaginazione simbolica, sempre più intenso ed esponenziale con il passare dei secoli²⁴⁴. Grazie all'integrazione, operata da Tommaso d'Aquino, delle teorie aristoteliche e della *summa* teologica cristiana ed alla scolastica medievale imperante nel XIII e XIV secolo si era giunti a stabilire il primato della ragione come “unico mezzo per accedere o per legittimare l'accesso alla verità”²⁴⁵. La radicale svalutazione della coscienza matriarcale nella cultura occidentale fu enfatizzata ancor di più dal dualismo cartesiano, “vero spartiacque nel modo di concepire il simbolo”: questo instaurò quel “principio che distrugge il valore sintetico-filosofico del simbolo e che ne fa l'espressione della coincidenza degli opposti. Il simbolo, nella dicotomizzazione cartesiana della realtà, diventa un semplice segno, che può esprimere singolarmente sia la *res cogitans* sia la *res extensa*, ma mai *entrambe*. Il simbolo abdica in tal modo alla possibilità di rappresentare la totalità [...]”²⁴⁶, ritirandosi nel profondo della psiche, di fronte al trionfo esteriore del

scagliarono contro il culto delle immagini e l'idolatria fu perseguitata con particolare accanimento dal 730 al 780, prima, e dall'813 all'843, poi, proprio per debellare una religiosità troppo soggettiva e libera dalle mediazioni ecclesiastiche: l'immagine della santità, infatti, “incita a penetrare, mediante la sua contemplazione, nella santità stessa” (cfr. G. Durand, *Immaginario*, cit., p. 15.).

²⁴⁴ Cfr. G. Filoramo, *Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, Bari, Laterza, 1985, pp. 249-250 (d'ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Religione*) e cfr. G. Durand, *Immaginario*, cit., pp. 38-39.

²⁴⁵ Idem, *Immaginario*, cit., p. 15. Inizialmente, prima dell'adozione da parte della teologia cristiana del razionalismo aristotelico, la mediazione tra Dio e la creazione materiale poteva essere affidata a “un'angeologia, una dottrina degli ‘angeli’ intermediari [...]”. Questi angeli [...] sono simboli della funzione simbolica stessa che è, come loro, mediatrice fra la trascendenza del significato e il mondo manifesto dei segni concreti, incarnati, che per suo tramite diventano simboli. Ebbene, questa angeologia [...] sarà rimossa in nome del ‘pensiero diretto’ dalla crisi degli universali inaugurata in Occidente dal concettualismo aristotelico. Concettualismo sempre più gravato di empirismo al quale, nel suo complesso, l'Occidente resterà fedele per almeno cinque o sei secoli [...]. L'aristotelismo medievale, quello derivato da Averroè ed a cui si richiamarono Sigieri di Barbante e Occam, è l'apologia del ‘pensiero diretto’ contro le malie del pensiero indiretto. Il mondo della percezione, il sensibile, non è più un mondo dell'intercessione ontologica dove si dà epifania di un mistero, come avveniva in Scoto Eriugena o ancora in San Bonaventura. E' un mondo materiale, quello del luogo proprio, separato da un motore immobile così astratto da non meritare il nome di Dio. La ‘fisica’ di Aristotele, che la cristianità adotterà fino a Galilei, è la fisica di un mondo abbandonato, combinatoria di qualità sensibili che non riconducono ad altro che al sensibile o all'illusione ontologica che battezza con il nome di *essere* la copula che unisce un soggetto a un attributo. [...] E' ben noto con quanta facilità questo concettualismo finirà per sfumare nel nominalismo di Occam. I commentatori dei trattati di fisica peripatetica hanno del tutto ragione quando oppongono le *historiai* (le indagini) aristoteliche, tanto simili nel loro spirito all'entità ‘storica’ del positivismo moderno, ai *mirabilia* (gli eventi rari e meravigliosi) o anche agli *idiotes* (avvenimenti singolari) di tutte le tradizioni ermetiche. Questi ultimi procedevano attraverso relazioni ‘simpatiche’, attraverso omologie simboliche” (Idem, *Immaginazione*, cit., pp. 34-36). “Quando la penetrazione dei testi arabi nella latinità si è praticamente conclusa, verso il 1300, si assiste, nella teologia cristiana, al trionfo dell'averroismo latino (cioè del pensiero dell'arabo Averroè, 1126-1198, interprete di Aristotele), a scapito dell'influenza del persiano Avicenna (980-1037). In Occidente l'avicennismo è soppiantato dall'averroismo, fatto che provoca nella teologia una quasi scomparsa del *mundus imaginalis* e dei suoi intermediari, come pure dell'immaginazione attiva, a vantaggio di un razionalismo che finirà col diventare il segno particolare dello spirito occidentale” (cfr. A. Faivre, *L'esoterismo: storia e significati*, Varese, Sugarco Edizioni, 1992, p. 54: d'ora in avanti, ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Esoterismo*).

²⁴⁶ C. Bonvecchio, “Il simbolo ritrovato”, introduzione a G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 10-12.

segno. Con il cristallizzarsi del dualismo cartesiano²⁴⁷, il singolo individuo (*res cogitans*) venne posto al di fuori della totalità del mondo fenomenico (*res extensa*), estromesso da questo in modo apparentemente definitivo. Con il formarsi della fisica classica, nel XVII secolo, si giunse all'“esclusivismo di un unico metodo, il metodo ‘per scoprire la verità delle scienze’” e l'immaginario simbolico e la relazione attiva con le dimensioni dell'inconscio risultarono definitivamente eclissati dalle procedure intellettuali²⁴⁸, perdendo sempre più il proprio potere di fronte alle costanti censure del pensiero dominante e del culto della razionalità. Etichettata tanto come λόγος o come *ratio*, l'importanza riconosciuta a questa particolare facoltà umana aumentò a dismisura nel corso dei secoli, in particolare durante l'epoca dei Lumi, culla del successivo sviluppo del modello positivo. Paz, riguardo allo specifico caso ispano-americano, commenta come segue:

“Cambiamos las máscaras de Danton y Jefferson por las de Auguste Comte y Herbert Spencer. En los altares erigidos por los liberales a la libertad y a la razón, colocamos a la ciencia y al progreso, rodeados de sus míticas criaturas: el ferrocarril, el telégrafo”²⁴⁹.

Durante l'Ottocento, la scienza con l'annesso culto della razionalità raggiunse lo *status* di strumento epistemologico esclusivo per l'indagine del reale. Smantellando dalle coscienze ogni forma di metafisica, le dottrine positiviste avevano ottenuto un risultato del tutto simile a quello prodotto dall'Illuminismo durante il secolo precedente: profonda fede nella scienza e fiducia nel progresso unite ad una profonda nostalgia per le antiche certezze religiose²⁵⁰. Le dottrine positive avevano fatto *tabula rasa* di ogni traccia di mitologia religiosa la quale non aveva potuto resistere davanti all'evidenza di un metodo scientifico sempre più perfezionato con il progredire dei secoli. Ai preoccupanti segni di cedimento dell'edificio religioso ortodosso, la reazione della collettività fu correre al riparo tra le mura della fede positiva: lo spazio lasciato libero dal dogmatismo teologico fu gradualmente occupato dalle nascenti scienze della cultura ed il progresso dell'umanità si

²⁴⁷ Secondo il quale la realtà sarebbe costituita da due sostanze fondamentali ed ontologicamente separate, incapaci di interagire l'una con l'altra. In seguito alla massiccia adozione del razionalismo cartesiano, sempre più radicato nel pensiero occidentale con il passare dei secoli, l'estensione materiale fenomenica ed il pensiero generatore di idee furono percepite come polarità del tutto inconciliabili.

²⁴⁸ Cfr. G. Durand, *Immaginario*, cit., p. 11.

²⁴⁹ O. Paz, *Hijos*, cit., p. 124. Bisogna aggiungere, però, che il positivismo in America Latina si diffuse più come ideologia filosofica che come applicazione pratica di un metodo scientifico: l'influenza di questo pensiero si verificò soprattutto ad un livello teorico negli ambienti intellettuali senza tradursi concretamente in progresso scientifico sostenuto attivamente da una borghesia liberale, quantomeno non ad un livello assimilabile a ciò che si stava attuando, contemporaneamente, nel vecchio continente.

²⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 125-127.

considerò sempre più dipendente dal prevalere della scienza sulla religione²⁵¹. Ponendo l'accento sul dato materiale come unica realtà indagabile, i positivisti proclamarono la veridicità e la permanenza delle proprie investigazioni sulla materia e, ripudiando la fede nelle idee pure delle generazioni precedenti, si batterono per dimostrare l'inconsistenza delle supposte verità teologiche²⁵². Sotto l'impulso prometeico di conoscenza e dominio della materia, la scienza, con il suo metodo epistemologico razionale, si unì alla tecnologia, convertendosi in un sistema di conoscenze utilizzate a fini pratici, basato sulla riproducibilità effettiva di determinati fenomeni naturali, fonte di soddisfazione e di orgoglio per un'umanità apparentemente interessata solo a nuove applicazioni tecnologiche foriere di un progresso concreto, tangibile e misurabile. Questo approccio epistemologico, avente come unico oggetto d'indagine il piano fenomenico, condusse l'umanità a perfezionare e padroneggiare sempre meglio e con maggior fiducia tutto quell'insieme di tecnologie e tecniche che costituiva la base empirica dell'ideologia

²⁵¹ Cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 27.

²⁵² Nel corso del XIX secolo si era assistito all'incessante susseguirsi di scoperte scientifiche che si ponevano in aperta opposizione con i dogmi della teologia cristiana, minandone la credibilità. Inoltre, l'accresciuta conoscenza delle religioni orientali aveva contribuito largamente a mettere in discussione il monopolio della rivelazione cristiana, relativizzando molto le sue credenze. Ben presto, l'uomo di metà Ottocento si rese conto dell'impossibilità di conciliare la fiducia nelle scienze positive con la fede religiosa: la teologia, per rimanere al passo con lo scientismo del tempo avrebbe dovuto mostrarsi disposta a sacrificare i suoi aspetti più 'irrazionali' sull'altare della ragione. L'evoluzionismo darwiniano generò, in particolare, un forte disagio fra gli intellettuali del tempo e rappresentò uno dei terreni più scottanti del confronto tra religione e scienza: il passaggio dell'uomo da *imago dei* ad *homo sapiens* fu, sotto certi aspetti, un evento traumatico (non dimentichiamoci che Pio IX reagì alle nuove teorie con la scomunica dello scienziato e la condanna della sua 'diabolica teoria' nel Concilio di Colonia del 1860). Il fondamentale contributo darwiniano costrinse, infatti, la società occidentale ad abbandonare l'illusione di possedere un'identità privilegiata in natura: con il testo del 1871, *The Descent of men*, poi, l'uomo si riduceva ad essere solo *una* delle tante specie del regno animale, nozione in evidente contrapposizione al dogmatismo creazionistico della Bibbia. Il conflitto tra fede e ragione non si limitò, però, al campo dell'evoluzionismo biologico (al di là delle semplici teorie darwiniane, anche le prove fossili delle estinzioni di diverse specie erano evidentemente incompatibili con l'idea di un disegno divino perfetto e con le teorie creazioniste che su questo si basavano). Sempre più spesso l'uomo si trovava a dover conciliare assunti di fede con le svariate acquisizioni scientifiche che andavano accumulandosi nei diversi campi del sapere: i progressi della geologia, ad esempio, rendevano impossibile continuare a credere in un'unica creazione come dichiarato nella Genesi e la stessa teoria atomica, sviluppata sul finire del secolo, si basava su presupposti difficilmente conciliabili con la teologia cristiana, quali il vuoto, le leggi del caso e l'infinità dell'Universo (per non menzionare lo scontro tra la chimica ed i dogmi dell'eucarestia e della transustanziazione del pane e del vino nel corpo e sangue di Cristo). Anche i progressi in ambito medico non furono visti di buon occhio dalla Chiesa: non dobbiamo dimenticare che la condanna di papa Leone XII alla diffusione della vaccinazione risale a solo una trentina d'anni prima della pubblicazione delle teorie darwiniane. La religione ufficiale, sul finire dell'Ottocento, non appariva più in grado, quindi, di fornire risposte adeguate alle domande dell'uomo in merito al proprio posto nell'Universo proprio a causa del continuo perdere terreno di questa negli scontri con i progressi della scienza. La Chiesa, impossibilitata nel dimostrare i suoi dogmi principali di fronte alle obiezioni razionali dell'uomo di scienza, si rinchiuse rigidamente all'interno del suo stesso edificio teologico, opponendo alla ragione la legge di Dio come comandamento indiscutibile ed assoluto, invocando addirittura la maledizione divina, nel concilio ecumenico del 1870 contro chiunque considerasse vere le affermazioni scientifiche anche se contrarie alle dottrine rivelate (cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., pp. 27-29 e 112, cfr. G. Pareti, *La tentazione dell'occulto: scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 22-27).

positiva. Come auspicato dallo stesso Comte²⁵³, si era concretizzato l'avvento di un periodo storico in cui la scienza ed il suo metodo si trovavano in una posizione di assoluta dominanza, sancendo l'inutilità del ricorso alla trascendenza ed agli apriorismi della metafisica. Durante i processi ipertrofici dell'Io, infatti, tipicamente il transpersonale viene scartato ed etichettato come un'illusione²⁵⁴.

“Per caso, sarei tentato di dire, viviamo da circa duecento anni in un'epoca in cui ormai è impopolare, se non incomprensibile, ammettere che le idee possano essere altro che nomi. Chi, alquanto anacronisticamente, condivide ancora la concezione platonica, è costretto con suo disappunto a constatare che l'essenza “celeste”, metafisica, dell'idea è relegata nell'ambito incontrollabile della credenza e della superstizione oppure caritatevolmente affidata al poeta”²⁵⁵.

Le risoluzioni ai vari problemi scientifici, a metà del XIX secolo, apparivano, dunque, ricercabili solo ed esclusivamente all'interno del metodo positivo ed in questo si esaurivano, non lasciando spazio alcuno all'ideazione di nuovi strumenti d'indagine per la presunzione d'infallibilità di quelli consolidati. Tutto ciò che non potesse essere spiegato con il metodo positivo era bollato e rifiutato come metafisico, negando in questo modo ogni eventuale possibilità di svincolarsi dal riduzionismo materialista. Nel caso in cui qualche studioso tentasse di formulare ipotesi riguardo al *perché* dell'universo, invece che in merito al *come*, questi veniva tacciato di ascientificità e le sue idee proscritte come non verificabili: si dava, cioè, per scontato che la ragione umana, unico strumento per la conoscenza, non potesse penetrare il dominio delle nozioni assolute. Se fino al XVIII secolo era stata la filosofia a delineare concetti, procedimenti e limiti delle scienze, nell'epoca del positivismo la relazione appare invertita: come unica realtà indagabile rimase il *fatto*, inteso come un elemento dato, totalmente esteriore allo spirito e alle speculazioni su questo; il razionalismo e i suoi corollari (nesso causa-effetto e principio di non contraddizione) apparivano perfettamente in grado di svelare progressivamente tutte le leggi insite

²⁵³ La diffusione della filosofia positiva, ad opera di Auguste Comte nei primi decenni dell'Ottocento avvenne alquanto rapidamente, rivelandosi oltretutto come un fenomeno di particolare estensione. Le idee di Comte trovarono, successivamente, in Emile Littré un efficace mezzo di propagazione: notevole, infatti, fu il suo contributo allo sviluppo ed alla volgarizzazione del positivismo. In Inghilterra, invece, la dottrina comtiana si fece conoscere soprattutto attraverso le rielaborazioni che di questa attuarono J. S. Mill ed Herbert Spencer. In Francia, invece, Hippolyte Taine estese la dottrina positiva al mondo umanistico. Comte, influenzato da Henri de Saint-Simon, si impegnò per produrre una teoria sugli studi del comportamento umano utilizzando il metodo scientifico. Formulò, nel *Corso di Filosofia Positiva* (1830-1842), la legge dei tre stadi: quello teologico, quello metafisico e quello positivo in cui il passaggio da uno stato all'altro si configura come un progresso. L'età teologica e quella metafisica del pensiero corrispondevano alle tappe inferiori di questo percorso, momenti cioè che dovevano essere superati, affinché l'umanità potesse evolversi in quella successiva: l'era positiva. Come già menzionato, le teorie comtiane, dalla Francia si propagarono rapidamente fino a raggiungere gli intellettuali ispanoamericani che le abbracciarono con entusiasmo, salutandole come degne eredi del razionalismo settecentesco (Cfr. *ivi*, pp. 445 e segg.).

²⁵⁴ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 337.

²⁵⁵ C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 23.

nel cosmo e dare ragione dell'esistenza dello stesso²⁵⁶. Il progressivo consolidarsi della coscienza patriarcale in seno alla collettività storica si era tradotto, così, in una sempre più esasperata tendenza a frammentare e dicotomizzare il reale sull'impulso del logocentrismo secondo cui il mondo non sarebbe niente più che un insieme lineare e meccanicistico, ordinabile in base ad una successione di antinomie dalla funzione gerarchizzante. L'umanità positivista e razionalista non poteva far altro, quindi, che osservare la realtà come spettatore passivo di una dimensione fenomenica già data e rigidamente codificata. Questo tipo di atteggiamento conoscitivo si fonda, cioè, interamente ed unicamente sulla tendenza della coscienza all'estroversione:

"[...] Extraversion [...] is related to the objective physical world and a function of sensation the records the data of the world by a process of observation and registration"²⁵⁷.

Il paradigma positivista aveva rinnovato la sfida prometeica agli dei attraverso lo strumento forgiato dall'intelletto: "Prometeo strappò la fiaccola degli dei avvalendosi della sua prestanza fisica; l'uomo moderno rinnova la sfida con l'arma della scienza"²⁵⁸. Le decadi centrali del XIX secolo furono caratterizzate dall'enorme sviluppo e preminenza delle scienze fisiche e naturali²⁵⁹ e, sul finire dello stesso, ciascuna branca del sapere scientifico poteva vantare i frutti derivanti da un progresso tanto esponenziale quanto specializzato. La dispersione del sapere in discipline distinte, seppur interconnesse, appare completa durante gli ultimi decenni dell'Ottocento; la visione globale del sapere umano era ormai scomparsa a favore di un accumulo di conoscenze analitiche e della proliferazione di tecniche di ricerca connesse ai singoli ambiti²⁶⁰ che riflette perfettamente la frammentazione della coscienza lungo il suo processo di sviluppo progressivo dall'indistinto dell'inconscio:

²⁵⁶ Cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. VIII.

²⁵⁷ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 179.

²⁵⁸ G. Spina, *Il 'Prometeo' di Mary W. Shelley* in E. Zolla, *op. cit.*, p. 66.

²⁵⁹ Numerosi furono, infatti, i nuovi contributi che fecero progredire, tra le altre, fisica e chimica (di particolare rilievo gli studi termodinamici e termochimici). Nelle scienze biologiche, dopo le battaglie dei primi decenni del secolo, prevalse, scardinando molte certezze, la teoria evoluzionistica di Charles Darwin che trovò, poi, numerose conferme anche grazie al progredire delle scienze geologiche. Anche gli studi istologici ed embriologici vennero notevolmente perfezionati negli stessi anni. Vide la luce la fisiologia moderna, che grazie a Claude Bernard ed al metodo della vivisezione ricevette un forte impulso ed un indirizzo nettamente deterministico. Nel campo della medicina Pasteur, partendo dagli studi sulla fermentazione, fondò la rivoluzionaria teoria dei microbi. L'astronomia vide nuovi e fondamentali sviluppi grazie ai continui perfezionamenti del telescopio.

²⁶⁰ Cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 75.

“[La] differenziazione della coscienza in singole funzioni specializzate è una condizione necessaria per l’attività della coscienza e ha consentito all’uomo moderno di praticare la ricerca scientifica, ma nondimeno presenta dei formidabili lati d’ombra”²⁶¹.

Il metodo positivo si estese, infine, anche alle discipline umanistiche: nel campo delle discipline storiche prevalse la ricerca particolaristica ed erudita, mirante all’accertamento della maggior quantità possibile di fatti, rinunciando completamente alle ricostruzioni ed interpretazioni sintetiche ritenute del tutto anti-scientifiche ed anche la stessa arte era trattata alla stregua di un prodotto rigidamente determinato dal momento storico, dall’ambiente sociale e dai fattori ereditari²⁶²: durante il regno dell’empirismo fattuale positivista²⁶³, l’immaginazione fu, infatti, sempre oggetto di costanti e violenti anatemi²⁶⁴.

Sul finire dell'Ottocento, si era, dunque, concluso un plurisecolare processo iconoclasta²⁶⁵ con cui si era finito per bandire definitivamente dalla cultura la coscienza matriarcale, la dimensione dell’inconscio e la padronanza umana del mondo dei simboli, di per sé intrinsecamente inesauribile in proposizioni delimitanti, libero dai blocchi logici dei sillogismi ed aperto all’infinito dei significati: “tutto ciò di cui non ci si dava pensiero e che perciò è rimasto privo di un nesso coerente con la coscienza nel suo percorso evolutivo, è andato perduto”²⁶⁶. Ricollegandoci nuovamente alle parole di Jung, a questo punto della storia “l’immagine originaria si è volatilizzata in un *flatus vocis*”²⁶⁷. Le modalità dominanti della cultura del XIX secolo si reggevano su di una *ratio* di matrice prometeica che non si relazionava più con i significati plurimi e ridondanti dei simboli, ma unicamente con segni univoci, analiticamente intesi, rispondenti alla necessità di indicare scopi e funzioni²⁶⁸:

“[...] alla presenza epifanica della trascendenza le Chiese opporranno dogmi e clericalismi, al ‘pensiero indiretto’, il ‘concetto’ (quando non sarà il ‘precetto’); infine, di fronte

²⁶¹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 336.

²⁶² Cfr. L. Salvatorelli, *op. cit.*, pp. 179-186.

²⁶³ Gli empiristi sostenevano, infatti, che “[...] tutte le ideazioni, e in particolare l’immaginazione, sono una degradazione della forma primaria della conoscenza data dall’esperienza sensoriale. Come diceva Thomas Hobbes, l’immaginazione ‘non è che senso in deterioramento’” (B. J. Gibbons, *Spiritualità e Occulto dal Rinascimento all’Età Moderna*, Roma, Edizioni Arkeios, p. 157).

²⁶⁴ Cfr. G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 31-34.

²⁶⁵ Questo avvenne nonostante l’innegabile esistenza di momenti di profonda resistenza a questo processo iconoclasta quali furono, ad esempio, la fioritura dell’iconodulia gotica, l’onnipresenza naturale nell’arte Rinascimentale con i conseguenti recuperi neopagani e le profonde istanze idolatriche veicolate dalla Controriforma. All’iconoclasma protestante conseguente alla Riforma luterana (da cui, però, fu miracolosamente escluso il mondo musicale), la Chiesa romana reagì, infatti, con il culto della figurazioni carnali della Trinità, fino a raggiungere gli evidenti eccessi delle spiritualità barocche (Cfr. Idem, *Immaginario*, cit., pp. 14-18).

²⁶⁶ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 30.

²⁶⁷ Idem, *Madre*, cit., p. 23.

²⁶⁸ Cfr. G. Wehr, *op. cit.*, p. 170.

all'immaginazione comprensiva 'amante di errori e falsità', la scienza erigerà le lunghe catene di 'fatti' della spiegazione positivista. In qualche modo, questi famosi 'tre stadi' successivi del trionfo della spiegazione positivista sono i tre stadi dell'estinzione simbolica. [...] Dogmatismo 'teologico', concettualismo 'metafisico' con i suoi prolungamenti occamisti e, per finire, semiologia 'positiva', non costituiscono altro che un'estinzione progressiva del potere umano di relazione alla trascendenza, del potere di mediazione naturale del simbolo"²⁶⁹.

A causa di questo "pensiero senza immagine"²⁷⁰ in cui "non esistono più archetipi ma solo concetti; non più simboli, ma solo segni"²⁷¹, la coscienza collettiva degli albori della Modernità percepiva sé stessa come del tutto dissociata e disorientata a causa della perdita di ogni capacità di integrare la totalità delle proprie esperienze umane all'interno di un tessuto psichico coerente. La coscienza collettiva del tempo risultava totalmente deprivata del fecondo rapporto con la coscienza matriarcale, cioè con la capacità creativa di assimilare le parti più istintive dell'esistenza di cui i simboli costituiscono gli organi di integrazione²⁷². Lo stato di profonda alienazione psichica in cui si dibatteva la collettività di fine Ottocento dipese da una degenerazione dissociativa della divisione tra il sistema dell'inconscio e quello della coscienza che aveva progressivamente fatto precipitare la società in uno stato di desolata crisi psichica²⁷³: "il nostro intelletto ha compiuto cose gigantesche, ma nel frattempo la nostra dimora spirituale è crollata"²⁷⁴. Le esigenze di un sistema (come quello della coscienza o di un canone culturale su questo basato) di perpetuarsi in forma immutata nel corso del tempo non solo rischiano di scontrarsi con le necessità del singolo individuo che abita quella stessa cultura e per cui, quindi, l'adattamento al canone avviene a prezzo del sacrificio delle proprie pulsioni più significative²⁷⁵, ma possono anche volgersi contro l'equilibrio del sistema stesso:

"La dea Ragione emana una luce illusoria che illumina soltanto ciò che già sappiamo, ma copre di oscurità tutto quello che più di ogni altra cosa dovrebbe essere saputo e reso cosciente. Quanto più indipendentemente si comporta la ragione, tanto più essa diventa intelletto puro che sostituisce la teoria alla realtà e soprattutto si rappresenta non l'uomo com'è, bensì una sua ingannevole immagine. Che l'uomo lo comprenda o no, il mondo degli archetipi deve rimanergli cosciente, perché in esso egli è ancora parte della natura, legato alle proprie radici. Una visione del mondo o un ordinamento sociale che tagli l'uomo fuori dalle immagini primordiali di vita, non solo non è cultura, ma diventa sempre più simile ad una prigionia, a una stalla. Se le immagini primordiali rimangono in una forma o nell'altra coscienti, la loro energia fluisce nell'uomo. Ma se egli non riesce più a mantenere il contatto con esse, [...] l'uomo diventa irrimediabilmente preda della coscienza e dei suoi concetti razionali di giusto e sbagliato. [...] L'uomo [...] non dovrebbe mai dimenticare che se il

²⁶⁹ G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 30-31 e p. 42.

²⁷⁰ Idem, *Immaginario*, cit., p. 13.

²⁷¹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 337.

²⁷² Cfr. C. G. Jung, *Simboli*, cit., pp. 76-77.

²⁷³ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 317.

²⁷⁴ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 32.

²⁷⁵ Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 255

mondo esiste è perché tra i suoi opposti c'è un equilibrio. Così il razionale è compensato dall'irrazionale e ciò a cui si tende da ciò che è dato"²⁷⁶.

La coscienza patriarcale, nei suoi eccessi ipertrofici, assunse a fine Ottocento la forma archetipica del Maschile Terribile, cioè di quella spinta noumenica che agisce come un principio che fissa la coscienza, in questo caso collettiva, in una direzione sbagliata, impedendo e castrando lo sviluppo armonico della stessa. Questo può assumere la forma di un sistema spirituale che incarna la forza vincolante della vecchia legge e della tradizione immutabile, espressione più tipica di ogni ordine sociale che anela alla propria conservazione. Ogni etica, ogni coscienza morale, ogni tradizione o qualsiasi fenomeno spirituale che, nel complesso, blocchi la coscienza e la voglia del Puer Aeternus di esprimersi e di agire a livello dinamico-affettivo incarna il ruolo archetipico del Grande Padre castrante:

"Qui il sistema conscio è sopraffatto dallo spirito che lo aveva aiutato a liberarsi dallo strapotere dell'inconscio. Abbiamo chiamato questo fenomeno 'castrazione patriarcale' perché se prima era la madre, qui è il padre a soffocare la creatività dell'Io"²⁷⁷.

Così come alla Grande Madre negativa ed alla coscienza matriarcale appartiene la forza d'inerzia paralizzante da cui la coscienza deve essere in grado di liberarsi per non soccombere all'inconscio, alla forza del Maschile Terribile appartiene specularmente la stasi castrante della prigionia ideologica e morale che vorrebbe impedire alle nuove generazioni di evolversi e di costruire un futuro differente"²⁷⁸:

"Nella prigionia l'Io rimane totalmente dipendente dal padre quale rappresentante della norma collettiva, cioè si identifica con il padre inferiore e perde così il contatto con le forze creative. Rimane legato all'etica e alla coscienza morale tradizionali e conduce un'esistenza castrata dalle convenzioni, caratterizzata dalla perdita della parte superiore della sua duplice natura"²⁷⁹.

La netta divisione in due sistemi, come nello sviluppo della coscienza patriarcale ottocentesca, conduce ad una forma assai pericolosa di separazione psichica, che è quella della scissione"²⁸⁰:

"[...] L'identificazione con il Grande Padre spirituale indebolisce il lato femminile. Alla coscienza viene a mancare la compensazione da parte dell'inconscio che con la sua azione equilibratrice porta a un approfondimento e a un rallentamento dei processi della coscienza"²⁸¹.

A fine Ottocento, dunque, la collettività viveva esclusivamente sul piano conscio, imprigionata nel grembo paterno dello spirito e totalmente svincolata dalle

²⁷⁶ C. G. Jung, *Madre*, cit., pp. 48-49.

²⁷⁷ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 334.

²⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 170-171.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 171.

²⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 277.

²⁸¹ *Ivi*, p. 334.

dimensioni materne, senza più alcun contatto con il Femminile fecondo e con l'inconscio creativo, bloccata in un conservatorismo sterile²⁸²:

“Nell'inflazione della castrazione patriarcale determinata dall'identificazione dell'Io con lo spirito assistiamo [...] all'ipertrofia del sistema conscio. La coscienza è sovraccarica di contenuti spirituali che non può assimilare e di quantità di libido che appartengono all'inconscio”²⁸³.

La secolare distinzione tra spirito e materia, tra coscienza ed inconscio, aveva prodotto, nelle nuove generazioni, una sensazione di lacerante scissione spirituale, di orfanità psichica e di separazione dalla totalità dell'essere, posta al di là di un abisso percepito come tutto insormontabile²⁸⁴. Il recupero su più livelli delle dimensioni matriarcali dell'inconscio che avvenne a fine Ottocento si diede come necessità di compensazione dell'eccessiva staticità della cultura patriarcale che, a causa di uno stato di irrigidimento ipertrofico, non era più in grado di soddisfare le esigenze del singolo individuo:

“The separate structures of the human organism regulate one another in a highly complex way, and in dreams those structures necessary for the whole of the individual personality are animated in such a way as to compensate for the on-sidedness of conscious life; similarly, there exists between the members of a group a compensatory mechanism which - quite apart from the directives of the individual consciousness and of the cultural authorities- tend to round out the group life. In the group as in the individual, two psychic systems are at work, which can function smoothly when they are attuned to each other. The one is the collective consciousness, the cultural canon, the system of the culture's supreme values toward which its education is oriented and which set their decisive stamp on the development of the individual consciousness. But side by side with this is the living substratum, the collective unconscious, in which new developments, transformations, revolutions, and renewals are at all times foreshadowed and prepared and whose perpetual eruptions prevent the stagnation and death of a culture”²⁸⁵.

Il disagio esistenziale sperimentato dalle giovani generazioni a fine Ottocento fu uno dei nodi cruciali che condussero all'avvento della mentalità moderna e dei percorsi epistemologici da questa intrapresi. Con l'acquisizione di consapevolezza delle rinnovate esigenze interiori convogliate dall'archetipo del Puer Aeternus si compì il primo passo che avrebbe condotto il mondo della Modernità a quella rivoluzione epistemologica che caratterizzò i decenni di transizione tra XIX e XX secolo.

²⁸² Cfr. *ivi*, p. 173.

²⁸³ *Ivi*, p. 333.

²⁸⁴ Cfr. H. Jonas, *Lo gnosticismo*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1991, pp. 337-338.

²⁸⁵ E. Neumann, *Art and the Creative Unconscious*, Londra, Routledge, 2001, pp. 88-89 (d'ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Art*).

1.2.1 Verso il sincretismo della coscienza matriarcale

Sul finire dell'Ottocento, il sistema epistemologico positivista, apparentemente perfetto ed inattaccabile e sulla cui presunta solidità si rifletteva la stabilità dell'intera società borghese, iniziò gradualmente ad essere messo in discussione²⁸⁶:

"There are certain period in history in which a number of advanced thinkers, usually working independently one of another, have proposed views on human conduct so different from those commonly accepted at the time -and yet manifestly interrelated- that together they seem to constitute an intellectual revolution. The decade of the 1890's was one of such periods. In this decade and the one immediately succeeding it, the basic assumptions of eighteenth- and nineteenth-century social thought underwent a critical review from which there emerged the new assumptions characteristic of our own time"²⁸⁷.

Con il susseguirsi di numerosi progressi nei diversi settori delle scienze²⁸⁸ l'ideologia positiva si trovò ad affrontare nuove sfide conoscitive che finirono per dimostrare la relatività degli stessi presupposti su cui questa era fondata. Paradossalmente, infatti, fu proprio a causa di alcune scoperte scientifiche a cui si era giunti mediante l'applicazione del metodo positivo che lo stesso fu messo in discussione in modo definitivo ed irreversibile:

"Siamo presi e irretiti in esperienze senza meta, e il nostro giudizio, con tutte le nostre categorie, si rivela impotente. L'interpretazione umana viene meno, poiché alla turbolenta situazione vitale creatasi non si adatta alcuna interpretazione tradizionale. [...] É una rinuncia al nostro potere, non deliberatamente voluta ma impostaci dalla natura; una piena, inequivocabile sconfitta, coronata dal timor panico della demoralizzazione [...]"²⁸⁹.

Con il progredire degli studi²⁹⁰, non fu, infatti, più possibile ignorare le discrepanze riscontrate tra le previsioni del modello classico e la realtà empiricamente

²⁸⁶ Per le riflessioni afferenti alla crisi del positivismo abbiamo seguito soprattutto, L. Zea, *op. cit.*, pp. 434 e segg.

²⁸⁷ H. Stuart Hughes, *Consciousness and Society*, Transaction Publishers, 2002, p. 33.

²⁸⁸ Ad esempio, sul finire del secolo, si fece sempre più acceso il dibattito sulle geometrie non euclidee (quelle cioè che rifiutano il quinto postulato di Euclide e che avevano visto la luce attorno agli anni '30 dell'Ottocento) in cui si dimostrava la validità relativa degli assiomi, mentre la matematica veniva rinnovata dalla nascita di diverse correnti antagoniste, quali il logicismo, il formalismo e l'intuizionismo: si arriverà in questo modo sino all'enunciazione del teorema di Gödel che, nei primi decenni del XX secolo, dimostrerà in modo rigoroso l'impossibilità di attribuire una fondazione logica alla matematica.

²⁸⁹ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., pp. 55-56.

²⁹⁰ Le scoperte che, più di tutte, contribuirono a minare alle fondamenta l'edificio del meccanicismo ottocentesco si ebbero nell'ambito della fisica. Dal XVII secolo era, infatti, prevalsa un'immagine meccanicistica del mondo a scapito di ogni pretesa organicistica: la fisica classica, ricorrendo alle leggi del moto e della gravitazione, era stata in grado, almeno fino alla prima metà del XIX, di descrivere in modo del tutto soddisfacente la totalità degli avvenimenti visibili tramite l'applicazione rigorosa di formule sperimentalmente verificate. Sul volgere del secolo, però, fu lo stesso modello meccanicista a risultare obsoleto, dopo quasi due secoli di primato indiscusso (risale, infatti, al 1687, la pubblicazione dei *Pilosophiae Naturalis Principia Mathematica* di Newton). Sul piano sperimentale, si produssero risultati talmente inaspettati da disorientare profondamente gli scienziati ed indurli a postulare nuove teorie anche in aperta contraddizione con gli assunti precedentemente accettati. Uno dei primi dogmi

osservabile²⁹¹: non restò altro da fare che prendere atto tanto dell'inadeguatezza di determinati parametri del modello newtoniano quanto della conseguente diminuzione della funzione euristica dell'impianto meccanicistico da esso derivante e su cui si fondava il metodo positivista. Si arrivò, così, a dover ammettere l'inconsistenza del concetto stesso di materia, ritenuta, lungo tutto il secolo XIX, come l'unico dato immutabile e certo della realtà. Accettando l'idea della mutabilità della materia, si affermò in modo implicito anche la conseguente mutabilità di una cultura e di un ordine sociale fondate su di essa²⁹². Durante gli ultimi decenni del XIX secolo, il determinismo meccanicistico di natura prometeica, in cui pressoché tutti gli intellettuali avevano riposto la propria fiducia, affrontò, dunque, una crisi talmente evidente da non lasciare altra scelta se non quella di archiviare la validità assoluta della fede positivista, esasperazione della coscienza patriarcale, aprendo la strada a riflessioni epistemologiche del tutto rivoluzionarie. Il logocentrismo di matrice razionalistica che aveva caratterizzato l'Occidente per secoli andò in crisi

del modello positivo ad essere intaccato fu il principio della reversibilità che stava alla base della fisica di Newton. Nella negazione della reversibilità completa dell'energia termica in energia meccanica, infatti, sostenuta nel secondo principio della termodinamica (enunciato dal fisico tedesco Rudolf Clausius nel 1850), e nella conseguente nozione di entropia, elaborata nel decennio successivo, si può ravvisare una delle prime avvisaglie di inadeguatezza delle idee positiviste. Le scoperte riguardanti le forze elettromagnetiche, in particolare, svolsero un ruolo decisivo nell'incrinare le basi del modello meccanicistico ed aprire la strada alla nascente fisica quantistica. Verso la metà dell'Ottocento si datano gli esperimenti e le scoperte sull'elettricità e sul magnetismo di Ørsted e Faraday. Al 1831 risale la scoperta dell'induzione elettromagnetica. Partendo da questi risultati, Maxwell riuscì poi a formulare il concetto di campo e a concepire le famose equazioni con cui tentò di unire i fenomeni ottici, elettrici e magnetici (presentate al mondo accademico in *A Treatise on Electricity and Magnetism* del 1873). Paradossalmente, fu proprio il tentativo di applicare il metodo meccanicistico a quei pochi fenomeni che non riuscivano ad inserirsi nel modello newtoniano ciò che contribuì ad innescare i cambiamenti di rotta che rivoluzionarono la fisica nel giro di pochissimi anni. Sul finire del secolo, problemi quali la determinazione delle proprietà dell'etere e la spiegazione degli spettri di radiazione emessi dai corpi solidi rimanevano, infatti, irrisolti, attirando l'attenzione di molti studiosi della fisica. La lunga serie di importanti scoperte che misero in discussione il modello classico della fisica risalgono praticamente tutte, infatti, all'ultimo decennio del secolo. I raggi X, ad opera di Wilhelm Conrad Röntgen, e l'elettrone, per merito di Thomson, fanno il loro ingresso nel mondo accademico entrambi nel 1895 mentre il concetto di radioattività, grazie ad Antoine-Henri Becquerel, sarà reso noto l'anno seguente. Il contributo di Maxwell insieme alle trasformazioni di Lorentz forniscono la base per gli studi di Albert Einstein che cercherà, poi, di conciliare le incompatibilità tra la relatività galileiana ed i fenomeni elettromagnetici. Il tentativo di superare questi limiti fu da lui presentato in una conferenza del 1905: con la teoria della relatività ristretta, e quella generale di dieci anni posteriore, la meccanica newtoniana fu definitivamente sconvolta giacché il tempo, da concetto assoluto, secondo la nuova formulazione, era da concepirsi, invece, come una semplice variabile dipendente dalla velocità dell'osservatore. L'energia quantizzata venne postulata, con l'aiuto di una costante matematica, da Max Planck già nel 1900 e fu ripresa dagli studi di Einstein sull'effetto fotoelettrico poi: i risultati degli esperimenti condotti in quegli anni, tra cui la scoperta dei raggi catodici, prescindevano da ogni possibile spiegazione teorica entro il quadro della fisica classica e porteranno, nei decenni successivi, a scoperte importantissime come quelle di Bohr sulla struttura atomica. Gli studi sull'elettromagnetismo avevano già prepotentemente distolto l'attenzione dalla materia, che aveva smesso di essere considerata l'elemento predominante del reale: tutte le nuove formulazioni della fisica indicavano sempre più quanto l'energia, e non la materia, fosse, l'unica entità *reale* in natura.

²⁹¹ Fu ciò che avvenne, ad esempio, nel caso di esperimenti riguardanti sistemi con velocità molto elevate (come nel caso dei fotoni) o dimensioni spaziali molto piccole (a livelli molecolari ed atomici).

²⁹² Cfr. L. Zea, *op. cit.*, p. 452.

per l'impossibilità di continuare a nominare e classificare il mondo con gli strumenti offerti dalla coscienza patriarcale. All'alba del XX secolo, tutto ciò che era stato brutalmente represso da questa, in quanto non corrispondente all'ordine canonico imposto dalla ragione e perciò escluso ed esiliato dai piani della coscienza, ritornò con forza alla superficie dell'inconscio collettivo. Il tentativo di riequilibrare la cultura del tempo verso un'integrazione di quella dimensione matriarcale-inconscia rappresentata dalla Grande Madre avvenne in conseguenza di quella tendenza innata che manifesta ogni sistema culturale al fine di bilanciare l'impulso all'autoconservazione e le pressioni emergenti scaturenti dalle esigenze di rinnovamento dei singoli individui che compongono²⁹³ il sistema stesso. Se il compito dell'ego individuale è quello di bilanciare la tendenza tra introversione e centroversione, mantenendo una posizione intermedia tra i due, non dobbiamo dimenticare come questa stessa esigenza di stabilità sia un compito che spetta non solo al singolo individuo, ma anche alla stessa collettività. Per mantenersi psichicamente sana, questa non deve né lasciarsi travolgere dalle pulsioni del proprio inconscio, né estrometterlo completamente dal piano dell'elaborazione cosciente²⁹⁴. In reazione ad una cultura fondata esclusivamente sull'estroversione e sull'osservazione 'a distanza' del mondo esterno, le nuove generazioni reagirono, dunque, opponendo un netto rifiuto dell'istanza patriarcale:

“[L'] istanza paterna, la cui necessità per la cultura e per lo sviluppo della coscienza è fuori discussione, è l'organo culturale che trasmette all'Io del singolo i valori e i contenuti del collettivo. Però, a differenza dell'istanza materna, essa è per sua natura relativa, è condizionata dal tempo e dalle generazioni e non possiede il carattere di assolutezza del materno”²⁹⁵.

In reazione all'eccessiva centralità del Grande Padre e al fine di contrastare la tendenza monopolizzante esercitata dalla dimensione fenomenica sulla coscienza, si assiste, nella collettività del tempo, ad una compensazione che si muove con evidenza in direzione dell'opposto atteggiamento introverso, fondato sulla coscienza matriarcale e sul mondo interiore del noumeno a questa connesso. Durante i momenti di crisi delle dominanze culturali, la coscienza solitamente tende, infatti, a rivolgersi a contenitori psichici più antichi, nel chiaro tentativo di recuperare fonti di sopravvivenza alternative²⁹⁶. L'archetipo della Grande Madre si offrì, cioè, alla coscienza collettiva come detentore di un sapere spirituale per troppo tempo ignorato. Si era reso necessario passare attraverso un momento di impoverimento e

²⁹³ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., pp. 318-319.

²⁹⁴ Cfr. Idem, *Fear*, cit., p. 274-275.

²⁹⁵ Idem, *Origini*, cit., p. 160.

²⁹⁶ Cfr. J. Hillman, *Pan*, cit., p. 13.

di rimozione totale del regime dell'inconscio e dei simboli che lo esprimono per poter nuovamente sperimentare il bisogno di rivolgersi all'archetipo del Femminile in modo finalmente consapevole²⁹⁷. Neumann illustra la capacità di adattabilità della psiche alla formazione di nuove situazioni archetipiche e ci pare che le sue considerazioni, riportate di seguito, possano essere agilmente estese anche alla psiche collettiva, intesa come coscienza storica di un'epoca che si apre a fasi di transizioni e di passaggio:

"[...] non vogliamo dire solo che un Io primitivo, facilmente disgregabile, sperimenta il numinoso a confronto della propria mancanza di forma; anche in fasi transitorie della coscienza e in situazioni di mutamento di personalità, quando, per una ragione qualsiasi, si costella una nuova situazione archetipica, l'elemento archetipico si presenta prepotentemente alla coscienza-Io come indefinito- numinoso e anonimo-transpersonale. La coscienza reagisce nella situazione individuale esattamente come nello sviluppo collettivo poiché viene sopraffatta e soccombe. Solo a poco a poco vengono formandosi modelli di adattamento all'archetipo che, per ciò che riguarda il soggetto, portano ad uno sviluppo, a un arricchimento e a un ampliamento della coscienza [...]"²⁹⁸.

Alla saggezza dell'apporto gnoseologico offerto all'inconscio collettivo dall'archetipo del Femminile e dalla coscienza matriarcale si rivolge anche il principio Maschile e patriarcale in quei momenti di crisi della cultura in cui la razionalità e la coscienza patriarcale non si dimostrano in grado di pervenire ad una soluzione:

"[...] Lo de arriba (orden, razón y signo) y lo de abajo (des-orden, cuerpo, rito y simbolo) no son sistemas rigidamente enfrentados por un dualismo absoluto que los opone como totalidades definitivamente aisladas una de otra. Son registros culturales que se superponen y se mezclan localmente gracias a fuerzas transpositivas de desplazamiento y reabsorción de parte de los signos de la modernidad"²⁹⁹.

Per superare la stasi psichica, la collettività tardo-ottocentesca si affidò alla dimensione matriarcale, mistico-sciamanica dell'esistenza che, anche qualora propugnata da rappresentanti maschili (quali in massima parte furono, di fatto, i filosofi *fin de siècle* o gli artisti modernisti), non cessa mai di contenere in sé le tracce dell'archetipo della Grande Madre, inteso come germe dell'essenza femminile³⁰⁰ contenuta in ogni singolo individuo. Alla coscienza patriarcale, a cavallo tra Otto e Novecento, si affiancò, dunque, anche la coscienza matriarcale con la sua azione speculare e sotterranea, ma altrettanto necessaria e significativa³⁰¹:

"In ciascuna epoca due meccanismi antagonisti di motivazioni si impongono: uno è oppressivo, nel senso sociologico del termine, e contamina tutti i settori dell'attività mentale, sovradeterminando al massimo le immagini e i simboli veicolati dalla moda, l'altro, al

²⁹⁷ Cfr. C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 43.

²⁹⁸ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 16.

²⁹⁹ N. Richard, "Feminismo, experiencia y representación" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, n. 176-177, Luglio-Dicembre 1996, p. 737.

³⁰⁰ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 294.

³⁰¹ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., p. 47.

contrario, abbozzando una rivolta, un'opposizione dialettica, in seno al totalitarismo di un dato regime immaginario, suscita i simboli antagonisti"³⁰².

L'emersione della Grande Madre e della coscienza matriarcale ad essa connessa sul finire del XIX secolo è da intendersi, quindi, come il ritorno del rimosso che minaccia l'assetto archetipico dominante³⁰³ nel corso di un processo di necessaria presa di coscienza di tutte quelle regioni dell'esperienza che la coscienza patriarcale da secoli aveva relegato nel silenzio della censura:

"La storia non sarebbe altro che una vasta 'realizzazione simbolica' delle aspirazioni archetipiche frustrate. Le proiezioni immaginarie e mitiche si coagulerebbero poco a poco, in imitazioni attive, in modi di vita che si codificano in concetti socializzati, solidificati in sistemi pedagogici che a loro volta frustrano gli altri regimi dell'aspirazione archetipica. Ciò spiegherebbe le diastoli e le sistoli della storia dell'immaginario [...]. La dialettica delle epoche storiche si riduce dunque al duplice movimento, più o meno gravato di incidenti evenemenziali, del passaggio teorico da un regime d'immagini all'altro [...]"³⁰⁴.

Avvalendosi di quello specifico processo di evocazione archetipica che Durand definisce come "il ritorno di Ermete", l'intermediario per antonomasia, la cultura di fine Ottocento fu ri-orientata e traghettata in una fase di transizione che dalle obsolete e riduttive concezioni tradizionali basate sull'ipertrofismo della coscienza patriarcale si aprirono ad una nuova maniera di intendere la riflessione sul mondo e sull'uomo. Per far sì che la cultura potesse accedere al nucleo numinoso di questo archetipo lunare-matriarcale fu necessario che

"[...] la questione stessa del senso non dipendesse più da un sistema di segni in grado di formularla in termini di verità o di errore, ma da un percorso di pensiero con il quale il soggetto possa fondare in modo sempre originale e 'iniziativo' la sua relazione con il mondo. Può esserci quindi una *presenza riattualizzata di Ermete* – il mediatore, l'ermeneuta – ovunque vi sia rinnovamento di senso, ovvero nel momento in cui una arcaicità originale riorienta un tragitto significativo, ne mediatizzi le pluralità costitutive, ne equilibri gli antagonismi"³⁰⁵.

Il dio lunare dei passaggi di stato, l'interprete³⁰⁶, "maestro di mediazioni e di sintesi"³⁰⁷, si attivò nell'inconscio collettivo per ri-orientare la coscienza durante quel delicato periodo di rinnovamento e metamorfosi epocale: "se il 'cangiante Ermete' viene invitato a fare da guida è perché, tra tutti gli dei, è il più bravo a legare e a sciogliere, a stabilire delle mediazioni tra l'anima (sempre singolare ma nondimeno

³⁰² G. Durand, *Strutture*, cit., p. 479.

³⁰³ Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 173.

³⁰⁴ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 478.

³⁰⁵ F. Bonardel, *Op.cit.*, pp. 131-132

³⁰⁶ Platone stesso, nel *Cratilo*, fa derivare il nome di Ermete da ερμηνεύς, 'interprete' (cfr. B. M. Tordini Portogalli (a cura di), *Corpo ermetico e Asclepio*, Milano, SE, 1997, p. 153).

³⁰⁷ M. Pasi, prefazione a F. Bonardel, *op.cit.*, p. 7.

aperta al mondo) e l'universalità dei simboli e dei miti, tra il sacro e il profano"³⁰⁸. Ancora citando Bonardel:

"Forse fu proprio per il fatto di aver costantemente affermato il suo desiderio di unità, che l'ermetismo fu chiamato a essere una *risorsa* in certi momenti di transizione della storia delle idee, durante i quali le filosofie, le scienze e le religioni rivelate furono in grado di ri-orientare l'uomo verso una speranza di salvezza e di rigenerazione spirituale che non passasse attraverso una qualche chiesa o un qualche sistema di conoscenze riconosciuto. Dovremmo vedere nelle metamorfosi di Ermete lungo i secoli la prova della sua abilità nel trattare – in modo diverso rispetto alle filosofie razionaliste – le relazioni sempre complesse tra l'Uno e il molteplice, tra la materia e lo spirito. Ermete forse non è altro che l'*ermeneuta per eccellenza*, colui che presiede a tutte le vere rinascite, a tutte le trasformazioni e le incarnazioni riuscite"³⁰⁹.

Il binomio archetipico matriarcale-ermetico indirizzò la collettività verso il superamento del piano materiale che era stato inteso fino a quel momento come unica realtà rilevante ed indagabile. Quest'ultimo non fu, però, negato o invalidato totalmente: si tentò, piuttosto, di affiancare ad esso la conoscenza di tutto ciò che potesse essere utile per cogliere la coesione relazionale esistente anche *al di là* della molteplicità delle espressioni fenomeniche. Trovando questo senso nascosto, interiore, e partecipandone, l'uomo avrebbe potuto giustificare, in esso, anche la propria stessa esistenza. Le alterazioni lungo l'asse che oppone la coscienza prometeico-patriarcale all'inconscio ermetico-matriarcale che avvennero nell'inconscio collettivo di fine Ottocento si tradussero in uno scontro di natura generazionale tra il mondo del Senex e la forza d'innovazione creatrice veicolata dal Puer Aeternus nella forma delle nuove generazioni di intellettuali. Il risultato di questo scontro generazionale (ed epocale) fu il raggiungimento del necessario equilibrio tra la cristallizzazione delle passate esperienze dell'umanità e la possibilità di utilizzare queste pregresse esperienze come un punto di partenza verso uno stadio evolutivo successivo della coscienza umana: "la compensazione è condizione necessaria per un rapporto produttivo tra l'Io e l'inconscio"³¹⁰. Sommando, cioè, l'affinamento intellettuale delle nuove generazioni allo studio ed alla manipolazione della materia celebrata dalla cultura precedente si sarebbe potuto operare in maniera congiunta per rapportarsi al reale in modo del tutto nuovo, tanto in senso materiale quanto spirituale³¹¹. A fine Ottocento, alla sapienza tecnologica andarono, così, affiancandosi modalità *altre* del sapere, nel tentativo di completare la percezione umana del reale e di affrontare la gestione consapevole della stessa grazie allo

³⁰⁸ F. Bonardel, *Op.cit.*, pp. 131-132

³⁰⁹ *Ivi*, pp. 15-17.

³¹⁰ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 334.

³¹¹ Cfr.A. Faivre, *Ermes*, cit., p.14.

slittamento verso la coscienza matriarcale; in essa è contenuto ciò che è definibile come *cultura ermetica*:

"[...]Ci pare di poter individuare una cultura ermetica se si presentano le caratteristiche seguenti: 1) la convinzione che esista un'energia vivificante e intelligente (consapevole) che permea ed è all'origine della manifestazione universale, e, in particolare di quel fenomeno che chiamano vita [...]; 2) la credenza in una possibile forma di immortalità fisica dell'essere umano; 3) una rappresentazione del mondo, sottomesso ad una legge intangibile (fato, heimarmene, ecc.); 4) l'esistenza di una tecnologia metallurgica sufficientemente evoluta"³¹².

Anche Eco riflette sull'idea di una 'semiosi ermetica' che avrebbe "assunto forme riconoscibili e documentabili nei primi secoli dell'era cristiana, si è sviluppato in modo alquanto clandestino nel periodo medievale, ha trionfato con la scoperta umanistica degli scritti ermetici, si è fuso nella più ampia corrente dell'ermetismo rinascimentale e barocco, non è scomparso con l'affermarsi della scienza quantitativa galileiana ed è andato a fecondare le estetiche romantiche, l'occultismo ottocentesco e [...] molte teorie critiche contemporanee"³¹³. Ermete rappresenta, cioè, "lo spirito di una particolare formazione dell'esistenza che ritorna sempre e tra le più diverse condizioni. [...] si può effettivamente parlare della figura di Hermes come di una 'maniera' che in pari tempo è un'idea"³¹⁴.

La riscoperta tendenza sincretico-matriarcale si estese gradualmente agli ambiti del pensiero più prettamente scientifici. Anche alcuni scienziati, in contrasto col positivismo di più stretta osservanza ed in sintonia con l'anti-intellettualismo degli ambienti umanistici, ammisero, negli ultimi decenni del secolo, il carattere del tutto ipotetico o convenzionale della scienza³¹⁵. Nello stesso ambito medico, ad esempio nello studio delle patologie umane, si preferì un approccio del tutto differente rispetto a quello dominante sotto il monopolio della modalità prometeico-analitica. Nella nuova prospettiva, si cessò di intendere l'essere umano come un agglomerato

³¹² P. Lucarelli, cit. in A. Aromatico, *Figli di Ermete. Fondamenti e storie dell'alchimia*, Venezia, Marsilio Editori, 1999, p. 61. Si identificano, comunemente, anche altri precisi momenti in cui l'archetipo ermetico si fece prevalente nel dominio dell'inconscio collettivo: il rinascimento gotico del XIII secolo, l'epoca umanista a cavallo tra XVIII e XIX secolo con il primo proliferare dell'egittofilia e delle società iniziatiche. (cfr. A. Faivre, *Ermetismo*, cit., pp. 64-65).

³¹³ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, p. 11, cit. in F. Bonardel, *op. cit.*, pp. 9-10.

³¹⁴ K. Kerényi, "Hermes..." in *Miti*, cit., p. 52.

³¹⁵ Emile Boutroux, con il suo *La contingenza delle leggi di natura* del 1874, contestò il meccanicismo scientifico evoluzionistico, sostenendo, appunto, la totale contingenza delle leggi di natura, perciò approssimative e non assolute, e che, nel successivo *Scienza e religione nella filosofia contemporanea*, attaccò con altrettanta forza il determinismo positivista. Si pensi, poi, anche alla pubblicazione di *Analisi delle sensazioni* di Mach, nel 1886, di *La scienza e l'ipotesi* di Poincaré nel 1902 e di *Teoria fisica: il suo oggetto e la sua struttura* di Duhem nel 1906. Questi scienziati, come Boutroux prima di loro, ritenevano che la scienza non fosse né vera né falsa, ma solo una convenzione, retta da un insieme di proposizioni coerenti fra loro e più o meno approssimate e contingenti, da ritenersi semplici espedienti utili per orientamenti provvisori e fini pratici (cfr. L. Salvatorelli, *op. cit.*, pp. 179-186).

di parti separate e non interagenti tra loro³¹⁶, ricorrendo all'adozione di una prospettiva olistica, secondo la quale il paziente sarebbe da considerarsi, invece, come una singola entità altamente interattiva nei confronti dell'ambiente, costituita da un insieme di tratti, sia fisici che mentali, strettamente interconnessi. Questa concezione si tradusse in un inevitabile ritorno alla natura intesa come organizzazione armonica delle parti all'interno del Tutto: l'uomo, quale organismo vivente, andava finalmente riconosciuto come una totalità, nonostante la continua distruzione e sostituzione delle parti che lo compongono. Si avviò, così, anche in questo ambito, l'abbandono graduale del prototipo di intelligibilità fornito dalle scienze della materia, scegliendo *la vita in sé*, intesa nella sua accezione più estesa ed organica, come l'unico metro di ogni possibilità di comprensione³¹⁷: i medici cominciarono ad interrogarsi sulla natura di determinate patologie senza più limitare le proprie indagini alla mera eziologia corporea, ma ricostruendo anche le eventuali interazioni di questa con la sfera psichica³¹⁸. Le citate tendenze olistiche, figlie di una sintesi di chiara matrice ermetica, si estesero anche ad altre discipline scientifiche, le cui indagini, seppur compiute in ambiti di ricerca assai diversi, offrirono, sul finire del XIX secolo, esiti incredibilmente analoghi. Ciò non deve stupire, in quanto

“[...] se da un lato l'emergere delle costellazioni simboliche e dei regimi mitici è promosso dal meccanismo psicologico della rimozione e del riaffioramento del rimosso, dovuto al conflitto generazionale, un altro meccanismo, quasi contrario al primo, è quella della sovradeterminazione mitica a una data epoca e dell'imperialismo del regime archetipico in tutti i campi. Il processo conflittuale di rimozione si duplica in un processo inverso di coalescenza delle scienze, delle arti, delle preoccupazioni utilitarie e tecniche attorno ad un tema unico caratteristico di un'epoca”³¹⁹.

Ciò in cui si imbattono gli stessi studiosi della fisica fu, ad esempio, la comune necessità, sorta in conseguenza alle singole investigazioni, di postulare una lunga catena di materia-energia in grado di collegare ogni particella del mondo creato al grande Tutto che le contiene. Nell'analisi della materia, proseguendo e spingendo all'estremo i desideri di classificazione di matrice positivista, lo scienziato finì, cioè,

³¹⁶ Di particolare interesse sono le varie proposte di terapie alternative che, lungo il XIX secolo, sorsero in seno alla medicina ufficiale: in tal senso va inquadrato il rapido diffondersi di guaritori, omeopati, spiritisti, erboristi, antivaccinazionisti, mesmeristi, massaggiatori magnetici che offrivano prestazioni tra loro diverse, ma sostanzialmente affini in quanto accomunate dal distacco ideologico dalla medicina fisiologica e dalla pratica chirurgica. Nelle accuse mosse da questi guaritori alla scienza medica ufficiale si condensava tutto il disagio provato nel doversi rapportare con una cultura materialista, colpevole di aver censurato il profondo mistero dello spirito umano (Cfr. G. Pareti, *op. cit.*, p. 70 e segg.).

³¹⁷ Cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 74.

³¹⁸ Ricordiamo che solamente poche decadi prima, una malattia come la depressione era trattata come un disturbo prettamente fisico (cfr. G. Pareti, *op. cit.*, pp. 76-78).

³¹⁹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 479.

proprio per scontrarsi con ipotesi di lavoro del tutto analoghe alle intuizioni di matrice ermetico-matriarcale che avevano caratterizzato il pensiero di maghi e profeti del mondo antico, ben precedente alla rivoluzione scientifica del XVII secolo³²⁰. In questo ritorno ad una visione globale ed armonica della natura e delle sue leggi, contrapposta al predominio analitico dei secoli precedenti, è, dunque, ravvisabile il tentativo dell'uomo di fine Ottocento di superare il divario tra spirito e materia allo scopo di ricostituire, anche grazie alla comprensione intellettuale, l'originale unità dell'individuo risalente a quello stadio in cui inconscio matriarcale e coscienza patriarcale si presentano fusi in un tutt'uno indistinto. Proprio in virtù di questa fusione tra l'approccio analitico del positivismo nella sua fase discendente e l'impulso sintetico emergente della modernità culturale, è possibile riconoscere un'istanza a suo modo neo-spiritualista alle concezioni della natura e dell'uomo messe a punto dagli stessi medici e psicologi, biologi, astronomi, chimici e fisici, già a partire dalla seconda metà del XIX³²¹. Appartiene ad Ermete il "compito [...], spesso occulto, di trasmettere certi sistemi di sapere in via d'estinzione [...] per *riorientare diversamente il sapere*"³²² e di "[...]precisare una prospettiva sul mondo e sull'uomo, riproponendolo come centralità del cosmo, coscienza della mondanità e traghettatore della materia verso ciò che è oltre e ultimo"³²³. Questa particolare forma del pensiero, evocata dalla collettività a cavallo tra Otto e Novecento, svolse in modo egregio la sua funzione sincretica di "riunire sapere scientifico e gnosi, fede pagana e cristiana, antichità e modernità"³²⁴. L'archetipo della Grande Madre, grazie, quindi, ad una specifica sinergia con l'archetipo ermetico, favorì un processo di 'risacralizzazione' del mondo³²⁵, a lungo privato della propria valenza spirituale, come risultato di un momento di rigenerazione compensativa.

Percependo il crescente senso di asfissia legato agli ambienti accademici, la coscienza collettiva del tempo iniziò, dunque, a dubitare della validità degli assiomi a cui era stata educata la generazione dei padri e su cui si era tentato di forzare anche la

³²⁰ Si accolse benevolmente la teoria darwiniana proprio perché in grado di stabilire l'esistenza di una catena di specie; ugualmente, si confidava nel fatto che gli studi spettroscopici, gli esperimenti di radio-astronomia di Nordmann, la classificazione periodica degli elementi (da Mendeleev in poi), la teoria dell'etere (incredibilmente di moda nel periodo di nostro interesse, pensiamo alle convinzioni di Maxwell e Tesla) e soprattutto la teoria atomica dei Curie potessero finalmente fornire la conferma dell'ilozoismo, sancendo una volta per tutte l'esistenza di una 'energia pantomorfa'. Sperando di trovare la prova di un principio dinamico vivente contenuto nella materia si gettarono le basi per un progetto di una chimica unitaria (cfr. F. Bonardel, *op. cit.*, pp. 120-121).

³²¹ Cfr. G. Pareti, *op. cit.*, p. 38.

³²² F. Bonardel, *op. cit.*, p. 78.

³²³ M. L. Bianca, "Sapienza ermetica e scienza prometeica", introduzione a A. Faivre, *Ermes*, cit., p. 7.

³²⁴ F. Bonardel, *op. cit.*, p. 78.

³²⁵ Cfr. G. Filoramo, *Le vie del sacro*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1999, p. 40 (d'ora in avanti, ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Sacro*).

formazione delle nuove generazioni. La filosofia del progresso positivista, posta sotto il patrocinio psichico della coscienza patriarcale rappresentata dalla figura del Senex, fu accusata dai giovani intellettuali, animati dalla spinta al rinnovamento sottesa all'archetipo del Puer Aeternus, di essere espressione ideologica di un sistema obsoleto, ormai privo della benché minima possibilità di crescita e sviluppo significativo. In un sistema che pareva infallibile e che si considerava erede e perfetto compimento della rivoluzione razionalistica del secolo precedente, iniziarono, così, a sorgere le prime critiche e a manifestarsi crescenti dubbi sulla validità del metodo utilizzato: il concetto stesso di legge di natura e di determinismo fisico finirono per essere progressivamente rifiutati, col risultato se non di negare, almeno di ridurre fortemente il valore conoscitivo della scienza. Dopo l'inevitabile presa di coscienza dei limiti derivanti dalla parzialità e dalla relatività del metodo positivo³²⁶, ciò che, per secoli, era stato considerato come uno strumento indefinitamente perfettibile e totalmente sufficiente alla comprensione del mondo aveva svelato la sua sostanziale inadeguatezza³²⁷: citando Jung, "ogni vittoria porta in sé il germe di una futura sconfitta"³²⁸. Sul finire dell'Ottocento, la posizione di predominio della coscienza patriarcale e della razionalità prometeica a questa afferente, conquistata a partire dal XVII secolo ed ulteriormente rafforzatasi durante buona parte del secolo successivo, iniziò, dunque, a vacillare: nell'avvicinarsi delle immagini archetipiche, un archetipo può, sì, mantenere a lungo un ruolo di primo piano, ma dopo un periodo di sopravvento sugli altri archetipi inevitabilmente declina³²⁹. Nel graduale processo di reazione al materialismo razionalista di stampo prometeico, le nuove generazioni, fuori dalle scuole e lontano dalle aule in cui venivano formati al positivismo, iniziarono a cercare altre dottrine che li soddisfacessero, rivolgendosi, in particolare, proprio a quei campi del sapere che erano stati del tutto ignorati o disprezzati dai positivisti. Opponendosi all'immanentismo della cultura del Senex che negava la trascendenza e lo spiritualismo, una delle soluzioni a cui il riattivato archetipo del Puer Aeternus indirizzò la cultura fu non solo la riscoperta dell'intuizionismo ermetico, ma anche il recupero della metafisica con i suoi mondi ideali, ancora da scoprire: numerosi, già a partire dalla seconda metà del XIX secolo, furono coloro i quali fecero ritorno all'apriorismo di stampo idealista, scegliendo di affidarsi alla trascendenza della metafisica per giungere alla *cosa in sé*, cioè esattamente a quello strumento che secondo Comte non sarebbe potuto appartenere ad una fase matura

³²⁶ O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 45-48.

³²⁷ Cfr. H. Stuart Hughes, *op. cit.*, pp. 33-66.

³²⁸ C. G. Jung, *Madre* (op. cit.), pp. 23-24.

³²⁹ Cfr. J. Hillman, "Note...", cit., pp. 35-44.

ed evoluta del pensiero umano. Gli studi umanistici, nello specifico, si convertirono per il giovane intellettuale di fine secolo in oggetto di studio degno di attenzione e stima; a Comte, Stuart Mill e Spencer si rispose con il recupero dei classici greci e latini e con l'apprezzamento di filosofi idealisti ed irrazionalisti quali Schopenhauer, Nietzsche, Boutroux e Bergson: la rivoluzione epistemologica si caratterizzò, infatti, per l'irruzione dell'anti-intellettualismo e dell'irrazionalismo di matrice dionisiaca sulla scena filosofica. Ai filosofi menzionati, ovviamente, si sommano i nomi di molti altri pensatori che contribuirono al superamento filosofico dell'ideologia positiva: il fenomeno di opposizione umanistica al riduzionismo scientifico si estese in tutto il vecchio continente, seppur con correnti e sfumature di pensiero assai eterogenee tra loro³³⁰. Il contributo di Henri Bergson fu, tra tutti, quello più apprezzato dalle generazioni di intellettuali a cavallo tra Otto e Novecento³³¹. Egli godette, infatti, di grande popolarità fin dai suoi esordi, grazie all'opera di divulgazione su numerose riviste filosofiche e culturali del tempo. La diffusione delle sue teorie fu tale che, in quegli anni, si sentì l'esigenza di coniare il termine *bergsonismo* –per tutti praticamente coincidente con la dottrina dell'*intuizionismo*–, anche in virtù della vasta risonanza che la *philosophie nouvelle* ottenne nei più svariati ambiti artistici³³². Nel periodo di nostro interesse, si diedero alle stampe il *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra corpo e spirito* (1896) in cui sono esposti tutti i presupposti essenziali della sua metafisica idealistico-dualistica, *Introduzione alla metafisica*³³³ (1905) ed *Evoluzione creatrice* (1907). Fin dal primo saggio sui dati della coscienza, Bergson rifiutò ogni imposizione di delimitazione di stampo analitico da applicarsi ai contenuti psichici. L'atto unitario del mutamento psichico, secondo il filosofo, non poteva essere scomposto in stati contigui³³⁴: i diversi elementi psichici sarebbero, cioè, in qualche modo 'ritagliati' (*découpés*) dall'uomo nella stoffa continua e cangiante della propria esperienza psichica³³⁵. In lotta con l'epifenomenismo, il filosofo tentò di dimostrare come determinate categorie, valide nel campo delle ricerche fisiche, se applicate alla vita psichica, impedissero di

³³⁰ Citiamo velocemente qualche nome in una rassegna che non pretende assolutamente di essere esaustiva: si pensi al neoidealista John McTaggart e le sue teorie sull'irrealtà del tempo, l'importanza data al sentimento ed alla volontà umana da Eduard von Hartmann, all'influenza fondamentale che ebbe sulle nuove generazioni lo spiritualismo francese e le riflessioni sulla centralità della coscienza di Ravaisson-Mollien, Charles Renouvier, Jules Lachelier ed Octave Hamelin fino al pensiero del mistico Rudolph Eucken che portò agli estremi le tematiche dello spiritualismo tedesco.

³³¹ Cfr. L. Salvatorelli, *op. cit.*, pp. 179-186.

³³² Cfr. A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Bari, Editori Laterza, 2005, pp. 91-93.

³³³ Questo testo di Bergson, in particolare, sarà il manifesto metodologico di quella che diverrà la 'nuova filosofia' (cfr. *ivi*, p. 31).

³³⁴ "Ogni divisione della materia in corpi indipendenti, dai contorni assolutamente determinati, è una divisione artificiale" (H. Bergson, *Materia e memoria*, p. 332, cit. in *ivi*, p. 18).

³³⁵ Cfr. L. Salvatorelli, *op. cit.*, pp. 179-186.

cogliere in modo appropriato gli aspetti qualitativi dell'esperienza interiore, sancendo, dunque, la totale inapplicabilità di una misurazione analitico-quantitativa tipica dell'indagine fisica ai fenomeni psichici³³⁶. Con la *nuova filosofia* si rivendicò la totale autonomia critica della vita spirituale³³⁷ e si celebrò il profondo valore gnoseologico dei processi intuitivi, ritenuti via d'accesso privilegiata al mondo interiore dell'inconscio. Nel formulare l'invito a rimanere concentrati sul presente e sul fluire dei dati immediati³³⁸, Bergson mise in evidenza come il vissuto umano dovesse intendersi e manifestarsi mediante un atto di intuizione, in 'un oltrepassamento del piano intellettualistico della conoscenza', in quanto la vita della coscienza risulta del tutto indicibile ed opaca alle categorie dell'intelletto³³⁹, in perfetta rispondenza alle suggestioni ermeneutiche offerte dalla coscienza matriarcale:

"A una coscienza maschile [...] il conoscere della coscienza matriarcale sembra perciò incontrollabile, arbitrario e soprattutto mistico [...]. Infatti le rivelazioni dei veri misteri e della mistica sono proprio di questo tipo e cioè non verità comunicate, ma trasformazioni vissute, che valgono perciò necessariamente solo per coloro che possiedono un'esperienza adeguata. [...] Il conoscere del lato lunare è [...] in gran parte inafferrabile dalla nostra coscienza scientifica. E' un conoscere vitale di tipo generale che un tempo era oggetto dei misteri e della religione e che appartiene al campo della saggezza e non della scienza. [...]. L'Io della coscienza matriarcale sperimenta la forza fecondante della luna come lato fecondante dell'inconscio, come parte cioè della Grande Madre uroborica"³⁴⁰.

La coscienza matriarcale si avvale, cioè, di un approccio che fonde in sé tanto le suggestioni derivanti dall'archetipo ermetico quanto quelle afferenti alla costellazione dionisiaca, orientando la psiche verso un percorso di conoscenza fatto di intuizioni fulminee e di momenti di ebbrezza trasfigurante. L'approccio gnoseologico afferente alla coscienza matriarcale è, infatti, chiaramente di matrice intuizionistica e si avvale di un sistema di comprensione simbolica e totalizzante:

"La differenza fondamentale e specifica dei processi della coscienza matriarcale da quelli della coscienza patriarcale comincia nell'atto del 'capire'. Nella prima capire non è, come per la coscienza patriarcale, un atto dell'intelletto quale organo di rapida registrazione, elaborazione e ordinamento, significa invece 'concepire'. Quando qualcosa deve essere compreso, deve 'penetrare' nella coscienza matriarcale, nel senso sensuale-simbolico di fecondazione e quindi di concepimento. Questa simbologia femminile della coscienza matriarcale porta ancora oltre, poiché ciò che è penetrato deve poi 'affiorare'. Nell'atto di

³³⁶ Se, nel mondo fisico, la scienza può postulare la ripetitività dei fenomeni nel tempo, applicando misurazioni aritmetiche agli stessi, nella vita interiore non si dà mai la ripetizione effettiva della stessa esperienza, poiché ogni mutamento genera dimensioni diverse dell' Io. Secondo Bergson, quindi, concepire la vita dell'uomo secondo un determinismo psicologico (del tipo postulato dal positivista Stuart Mill, ad esempio) non può che nascere dalla confusione tra il concetto di durata e quello di tempo spazializzato (cfr. A. Pessina, *op. cit.*, pp. 12-13).

³³⁷ Cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 126.

³³⁸ Cfr. *ivi*, p. 230.

³³⁹ A. Pessina, *op. cit.*, pp. 11-12.

³⁴⁰ E. Neumann, *Psicologia*, cit., pp. 71-72.

‘affiorare’ è compreso, con genio linguistico, il doppio aspetto della coscienza matriarcale, per cui la luce della conoscenza ‘affiora’ nello stesso modo del seme. Quando però qualcosa è penetrato e poi riaffiorato coinvolge tutta la psiche che ora viene pervasa dalla conoscenza e cerca, anzi deve, realizzarla con la sua totalità. Con il capire- concepire subentra così per la coscienza matriarcale un mutamento di personalità. L’individuo viene afferrato e mosso dal contenuto nella sua totalità, mentre nella coscienza patriarcale abbastanza spesso un contenuto ‘compreso’ intellettualmente viene sempre sistemato in uno scomparto del sistema intellettuale³⁴¹.

Sempre grazie alla diffusione ed al successo del *bergsonismo*, all'alba del Novecento si formulò l'idea di un mondo perennemente impegnato in un processo dinamico di mutamento per cui ogni presunzione di permanenza ne risultò deprezzata, se non negata, a favore di un flusso di coscienza in continuo divenire, generato dalla forza dell'*evoluzione creatrice*³⁴², all'interno del quale ogni Particolare è ricondotto ad uno stato di connessione dinamica con l'Universale³⁴³. Anche grazie al successo della filosofia bergsoniana, da una concezione che vedeva predominante la fissità prometeica-patriarcale si passò ad una visione in cui si favoriva l'idea di una realtà in movimento continuo di chiara matrice matriarcale ed ermetica³⁴⁴; ad un'ideologia basata su una filosofia del permanente, se ne oppose una fondata sul continuo cambiamento, in perfetta rispondenza all'ermeneutica offerta dalla coscienza matriarcale: questa, infatti, “è legata a ciò che vive, nella sua inscindibile e paradossale unità di vita e morte, di natura e di spirito, di ordine temporale e di destino, di crescita, di morte e superamento della morte”³⁴⁵. All’idea di una materia solida e resistente ma inamovibile ed inerte, si preferì un'interpretazione flessibile della stessa, in qualità di manifestazione dinamica di tutto ciò che fluisce e cambia. Questo modo di concepire il reale, punto cardine del pensiero moderno³⁴⁶, risponde tanto alle suggestioni ermeneutiche sottese all’archetipo ermetico, inteso come “somma delle fasi del divenire”³⁴⁷, quanto a quelle afferenti alla Grande Madre-inconscio, espressione privilegiata di un'*ontologia del divenire*³⁴⁸. Per combattere un ordine che ostacolava l’evoluzione della società i giovani intellettuali decisero, dunque, di adottare una filosofia che appoggiasse il cambiamento³⁴⁹.

³⁴¹ Idem, *Psicologia*, cit., p. 64.

³⁴² Cfr. L. Salvatorelli, *op. cit.*, pp. 179-186.

³⁴³ Cfr. A. Pessina, *op. cit.*, p. 44 e segg.

³⁴⁴ Bergson, nel giustificare il concetto di indivisibilità, fa riferimento anche agli sviluppi della fisica a lui contemporanei: “Ora, la direzione che essi indicano non è dubbia; essi ci mostrano, avanzando lungo l'estensione concreta, delle *modificazioni*, delle *perturbazioni*, dei cambiamenti di *tensione* o di *energia*, e nient'altro” (H. Bergson, cit. in A. Pessina, *op. cit.*, p. 29).

³⁴⁵ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 72.

³⁴⁶ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 365.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 374.

³⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 365.

³⁴⁹ Cfr. L. Zea, *op. cit.*, p. 442.

Diversi intellettuali contribuirono a spianare la strada alla diffusione del pensiero filosofico moderno in ambito ispano-americano, facendosi portavoce del clima di rinnovamento ideologico europeo, ponendosi anch'essi in aperta opposizione ai modelli imposti dalle generazioni dei padri. Anche in Ispano-america si diede vita ad una vera e propria crociata ideologica da parte di quei giovani che, non riconoscendo più il metodo positivo come definitivo, presero a considerarlo come un ordine di indagine qualsiasi, come un'ideologia tra le tante possibili³⁵⁰. Significative, in tal senso, ci paiono le seguenti considerazioni di Paz in merito alla *razón crítica* che, secondo l'autore, starebbe alla base dello spirito della modernità:

“La razón crítica es nuestro principio rector, por lo es de una manera singular: no edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es la crítica de sí misma. [...] Un camino en continuo hacerse y deshacerse, un método cuyo único principio es examinar a todos los principios. La razón crítica acentúa, por su mismo rigor, su temporalidad, su posibilidad siempre inminente de cambio y variación. Nada es permanente: la razón se identifica con la sucesión y con la alteridad. La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. No nos rige el principio de la identidad ni sus enormes y monótonas tautologías, sino la alteridad y la contradicción, la crítica en sus vertiginosas manifestaciones. En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica. El principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio”³⁵¹.

La *razón crítica* descritta da Paz è assimilabile allo strumento a cui si rivolge una coscienza che rifiuta di irrigidirsi, in favore di una costante una discussione meta-critica con sé stessa al fine di garantirsi un'evoluzione ed un rinnovamento costanti: questo principio reggente della Modernità culturale può leggersi come la trasposizione filosofico-ideologica di quel processo psicologico di evoluzione della coscienza che spinge l'uomo verso un'integrazione consapevole dell'Io e del Sé. La volontà degli intellettuali ispano-americani all'alba del Novecento di affidarsi agli strumenti offerti dalla coscienza matriarcale è, dunque, da intendersi come un tentativo di accedere alla dimensione primordiale uroborica con l'ausilio di una coscienza già solida e formata, in cui la contraddizione degli opposti non la irrigidisce né la spaventa, ma la stimola, anzi, all'evoluzione che deriva dall'integrazione consapevole degli stessi. Al Puer Aeternus spetta, infatti, l'arduo, ma sublime compito di indagare anche quelle porzioni di realtà che il Senex si rifiuta di considerare come possibile terreno di ricerca. Citando Alfonso Reyes: "comenzábamos a sospechar que se nos había educado –inconscientemente– en una

³⁵⁰ Cfr. L. Zea, *op. cit.*, p. 347.

³⁵¹ O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 46-48.

impostura³⁵². E ancora: "sentíamos la opresión intelectual –dice Pedro Henríquez Ureña- [...].Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse"³⁵³. Si reagì, cioè, con deciso scetticismo al presunto ruolo predominante della scienza lamentando il fatto che l'indagine proposta dal razionalismo della coscienza patriarcale non conducesse a nessun progresso reale, ma si limitasse ad offrire soluzioni preconfezionate all'interno di un sistema rigidamente pre-ordinato. Le parole di Justo Sierra, pronunciate durante l'inaugurazione della 'Universidad Nacional de México' nel 1910, sono emblematiche in merito al rifiuto di ogni dogmatismo: 'los fundadores de la Universidad de antaño decían: 'la verdad está definida, enseñadla', nosotros decimos a los universitarios de hoy: 'la verdad se va definiendo, buscadla'³⁵⁴. Ciò che fu celebrato dai giovani intellettuali del primo Novecento fu proprio l'atteggiamento totalmente ermetico e tipico della coscienza matriarcale espresso dal *dubbio*. La nuova generazione non avrebbe più potuto accontentarsi di un mondo in cui tutto fosse riconducibile ad un modello unico, necessitando di nuove sfide e nuovi terreni da esplorare, svincolandosi da una "razionalità dal carattere totalizzante [che] costringeva la ricerca dentro una struttura intellettuale in cui per ciascuna domanda era già predisposta, in modo simmetrico, la sua risposta"³⁵⁵. I giovani intellettuali ispano-americani del primo Novecento appaiono del tutto consapevoli dell'esistenza di altre parti della realtà passibili di investigazione con metodi alternativi rispetto a quello positivo celebrato dai padri³⁵⁶. Lo stesso José Vasconcelos, quello stesso anno, scagliandosi contro il fanatismo positivista che aveva rifiutato di accettare l'evidenza di modalità *altre* di conoscenza spregiativamente tacciate come teologiche o metafisiche, sostenne che "[...] no importa cuán grandes sean las expresiones del misterio insondable, la humanidad vuelve a sentir, periódicamente, la necesidad de preguntar otra vez, de escuchar por sí misma, de interpretar por su cuenta..."³⁵⁷. Non è un caso, infatti, che ci si tornò a porre il problema della trascendenza³⁵⁸: "immaginazione, libero esame, credenza nel meraviglioso dello spirito umano [...] furono gli ideali della nuova generazione"³⁵⁹. La volontà di ricercare in modo autonomo, di interpretare il reale in modo consapevole fu fomentata dalla centralità

³⁵² A. Reyes, *Pasado Inmediato*, p. 33, cit. in L. Zea, *op. cit.*, p. 434.

³⁵³ P. H. Ureña, *La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México*, cit. in *ivi*, p. 435.

³⁵⁴ Citato in *ivi*, p. 440.

³⁵⁵ G. Filoramo, *Religione*, cit., p. VIII.

³⁵⁶ L. Zea, *op. cit.*, pp. 445-6.

³⁵⁷ J. Vasconcelos, cit. in *ivi*, p. 444.

³⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 442.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 437.

degli impulsi creativi celebrati dalla filosofia bergsoniana che tanto influenzò il mondo ispano-americano del tempo:

“la evolución, en el sistema de Bergson, parece reemplazar a la necesidad: la aparición constante de los hechos imprevistos, de las contingencias, nace del *devenir*. La evolución *crea*. Sobre una perspectiva indefinida se desarrolla el universo”³⁶⁰;

Vasconcelos si unì al pensiero espresso da Ureña, sostenendo che “la nueva psicología de Bergson afirma sin vacilaciones la libertad como fundamento del espíritu”³⁶¹. Aggirati gli ostacoli imposti dall'epistemologia prometeica, una parte della coscienza collettiva del tempo poté dedicarsi a sperimentare la libertà illimitata che deriva dall'esplorazione dell'immensità delle dimensioni uroboriche connesse alla Grande Madre-inconscio:

“Il tipo [d'eroe] introverso è il portatore di cultura, il redentore e il salvatore, che innalza i valori dell'interiorità esaltandoli come scienza e come saggezza, come legge e come fede, come lavoro da compiere e come esempio da seguire”³⁶².

Senza più arretrare dinanzi alle dimensioni rimosse dell'inconscio, come pretendeva l'ipertrofica coscienza patriarcale ottocentesca, i nuovi intellettuali si diedero alla conquista, con l'ausilio degli strumenti offerti dalla coscienza matriarcale, di tutti quei territori lasciati fino a quel momento inesplorati per eccesso di timore: gli Eroi archetipici, “combattendo sempre nuove battaglie contro il drago, [...] conquistano nuove terre, fondano nuove province della coscienza e abbattano antiquati sistemi etici e teoretici [...]”³⁶³. La discesa nell'inconscio uroborico può, infatti, costituire il punto di avvio per un successivo processo di rigenerazione; non a caso Vasconcelos si rallegrò di un momento storico così foriero di possibilità di realizzazione tanto personale quanto collettiva con le seguenti parole:

“El positivismo de Comte y Spencer nunca pudo contener nuestras aspiraciones; [...] ¡El mundo que una filosofía bien intencionada, pero estrecha, quiso cerrar, está abierto, pensadores!”³⁶⁴.

Allo sguardo sincretico di una *weltanschauung* relativistica e multi-sfaccettata, un'epistemologia può costituirsi come *uno* dei diversi approcci possibili, forse addirittura quantitativamente indeterminabili, all'indagine del reale. Nella dinamica archetipica che lega il Puer al Senex, il primo si configura, infatti, come uccisore del secondo ogni qual volta questi assuma un atteggiamento eccessivamente inibente o

³⁶⁰ P. H. Ureña, *La obra de José Enrique Rodó in Conferencias del Ateneo de la Juventud* cit. in *ivi*, pp. 460-461.

³⁶¹ J. Vasconcelos, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, 1910, p. 159, cit. in *ivi*, p. 454.

³⁶² E. Neumann, *Origeni*, cit., p. 198.

³⁶³ *Ivi*, p. 328.

³⁶⁴ J. Vasconcelos, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, 1910, p. 164, cit. in L. Zea, *op. cit.*, p. 461.

castrante³⁶⁵: anche in questo senso di necessario adattamento della coscienza collettiva di fine Ottocento verso un'integrazione con gli aspetti più nascosti dell'interiorità può, dunque, essere interpretata la dura crisi che colpì ed affondò, in quei decenni, il primato epistemologico del modello positivo basato sui postulati di Comte e Spencer. Nel momento in cui i naturali processi di compensazione tra il sistema della razionalità cosciente e quello dell'irrazionalità inconscia vengono meno (quando, dunque, una cultura non è più in equilibrio) intervengono elementi transpersonali mediante i quali il collettivo può operare un ri-orientamento della cultura: questo solitamente avviene mediante la riemersione del rimosso³⁶⁶. Una parte della collettività di fine Ottocento, oltre ai noti strumenti offerti dalla coscienza patriarcale, riacquistò, dunque, anche la possibilità di recuperare il valore gnoseologico connesso all'esplorazione consapevole dell'inconscio: la coscienza "si sa giustamente figlia [del] profondo primordiale; essa infatti è un prodotto di questo grembo materno dell'inconscio"³⁶⁷. Mediante il rinnovamento epistemologico, l'uomo moderno si accinse ad esperire le potenzialità sottese alla coscienza matriarcale, all'interno di un processo attivo di creazione focalizzato sulla centralità della soggettività personale.

1.2.2 L'irrazionalità dell'inconscio tra dimensioni psichiche e pulsioni fisiche

Grazie alla rinnovata centralità attribuita all'intuizione ed al linguaggio simbolico, all'alba del XX secolo si assistette ad un progressivo smantellamento degli antichi e consolidati confini che si riteneva separassero il mondo razionale da quello irrazionale, la coscienza dall'inconscio. Tutto ciò che durante il XIX secolo non fosse stato possibile catalogare con certezza o che fosse stato considerato irrazionale proprio per l'impossibilità di essere etichettato³⁶⁸ a causa della propria natura ambigua e sfuggente tornò gradualmente ad affacciarsi sul piano della collettività cosciente in conseguenza di un ri-orientamento psichico collettivo verso l'ambivalenza, da intendersi come quel "riflesso necessario dell'ambiguità della totalità psichica": la tendenza alla fusione e all'ambivalenza costituisce, infatti, "la reazione adeguata della psiche integra"³⁶⁹. L'avvento della Modernità culturale segnò

³⁶⁵ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., p. 99.

³⁶⁶ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 324.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 37.

³⁶⁸ Z. N. Martínez, *op. cit.*, p. 800.

³⁶⁹ J. Hillman, *Puer*, cit., p. 78.

l'avvio di una multifaccettata esplorazione entronautica, con tutte le variegate indagini sul mondo dell'extra-sensibile, lungo una progressiva discesa tra le ombre inesplorate della natura interiore e degli istinti irrazionali, vergini ed immuni al disincanto scientifico³⁷⁰. Già sul finire del XIX secolo si iniziò a percepire sempre con maggior chiarezza quanto i limiti che affliggevano l'approccio afferente alla coscienza patriarcale derivassero proprio dal rifiuto della capacità immaginativa di origine inconscia che la cultura dominante si ostinava a ridicolizzare al fine di mantenere efficace un regime di rimozione autoconservativa. La collettività moderna si mostrò consapevole di questa carenza, affidandosi al recupero di "tutto ciò che una civiltà materialista è andata lentamente soffocando: emozioni, sentimenti, desideri, sogni, un mondo segreto, troppo a lungo oppresso, che può essere nominato con una parola, l'anima"³⁷¹. Per poter accedere alle dimensioni inconse più fecondanti e creative, la coscienza collettiva non poté far altro che opporsi alla cultura patriarcale, allentando la rimozione perpetrata per secoli ai danni della coscienza matriarcale da tutta una schiera di celebrati eroi solari, diurni e patriarcali, al fine di recuperare tutta la potenza rigenerante e trasformante del Femminile, immergersi nuovamente in esso e riattualizzare l'eterno conflitto in atto tra mondo occulto e mondo visibile, tra inconscio e coscienza³⁷².

"Ci sono voluti mille e cinquecento anni prima che fosse possibile parlare nuovamente, in condizioni completamente nuove, di una trasformazione e di una divinizzazione della psiche umana. Soltanto dopo che la scomunica medievale dell'aspetto femminile terrestre della vita psichica, scomunica che aveva espresso un mondo spirituale troppo unilateralmente orientato verso valori celesti-maschili, incominciò a tramontare, si poté arrivare a una riscoperta del divino nella natura terrestre e nell'anima umana. Così nell'epoca moderna è incominciato un nuovo sviluppo del femminile, così come, con la nascita della psicologia del profondo, comincia a essere riconoscibile nell'Occidente una nuova forma di sviluppo e di trasformazione della psiche"³⁷³.

La coscienza collettiva del tempo volse, così, la propria curiosità all'indagine dell'epifania del dionisiaco da intendersi come l'archetipo che presiede all'irruzione nella coscienza dell'irrazionalità dell'inconscio:

"Il mondo primigenio è riemerso, le profondità dell'essere si sono aperte, le forme originarie di tutto ciò che è suscettibile di creare e di distruggere, con le loro brame infinite, con l'infinito orrore sono salite alla superficie ed hanno mandato in frantumi l'aspetto del mondo abituale, innocuo e bene ordinato: esse non recano né sogni né inganno: recano la verità ed è una verità che rende dementi"³⁷⁴.

³⁷⁰ Cfr. G. Spina, "Il superuomo...", cit. in E. Zolla, *op. cit.*, p. 233.

³⁷¹ Michaud, cit. in G. Allegra, *Il Regno interiore. Premesse e sembianze del modernismo in Spagna*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1982, p. 74 (d'ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Regno*).

³⁷² Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 203.

³⁷³ Idem, *Amore e Psiche*, cit., pp. 106-107.

³⁷⁴ W. F. Otto, *op. cit.*, p. 101.

La svolta ermeneutica di matrice ermetico-dionisiaca-matriarcale che, per sua natura, si offriva come un'alternativa agli approcci razionalistici fu di capitale importanza nell'ambito delle scienze psicologiche in cui si pose l'accento sull'esperienza vitale, e ci si abbandonò al fascino irrazionale dei processi intuitivi³⁷⁵. Le nascenti scienze psicologiche furono, infatti, il terreno privilegiato dello scontro tra religione e scienza, tra spirito e materia. Il profondo interesse di fine Ottocento per la psiche umana, con le sue angosce, le sue fobie e le sue ossessioni può intendersi come un corollario della svolta ermetico-sincretica nella cura del paziente in cui psiche e soma iniziavano ad apparire come un'entità inscindibile: la spinta alla sintesi e alla ricerca trascendente di stampo ermetico si unirono alle imperanti esigenze creative del Puer Aeternus nel favorire l'emersione del substrato di irrazionalità panica e dionisiaca. Uno dei precursori in tal senso fu Wilhelm Dilthey, col suo *Introduzione alle scienze dello spirito* pubblicato nel 1883, testo di capitale importanza per lo sviluppo e l'evoluzione delle neonate scienze psicologiche. Grazie alla risonanza di quest'opera, la vita psichica smise gradualmente di concepirsi come un mero riflesso del mondo esterno e divenne una struttura autonoma in grado di generare connessioni dinamiche, retta da proprie leggi e da relazioni interne, con un proprio sviluppo ed un proprio τέλος, e, soprattutto, comprensibile solo se direttamente ricollegabile ad un piano di un'interiorità creatrice³⁷⁶. Con la diffusione di un numero sempre maggiore di teorie psicologiche che rivendicavano il primato creativo della mente, si arrivò a intendere lo stesso universo come un organismo cosciente, governato dall'idea di una mente informatrice. Sempre più studiosi, col passare degli anni, si sforzarono di trovare le conferme di un principio vitale esistente al di là delle riduttive apparenze degli schemi meccanicistici³⁷⁷. L'indagine della mente e dei suoi correlati funzionali nervosi fu l'ambito scientifico, insieme agli studi della fisica, maggiormente coinvolto dal diffondersi dell'interesse per i fenomeni psichici. Ad esempio, fu l'interesse scientifico per un fenomeno così ambiguo come il magnetismo animale (*mesmerismo*) ad aprire la via agli studi sull'ipnosi ed alla formulazione della tanto controversa teoria fisica dell'etere. Alle vaste indagini sul mesmerismo seguì, inoltre, un massiccio coinvolgimento da parte del mondo accademico per lo spiritismo: ennesimo fenomeno liminare, in bilico tra scienza e magia, tra razionale ed irrazionale, che esercitò il proprio ascendente su svariati ambienti intellettuali fino a coinvolgere la più accreditata sperimentazione

³⁷⁵ Cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. XIII.

³⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 163.

³⁷⁷ Cfr. G. Pareti, *op. cit.*, p. 71.

scientifica³⁷⁸. Grazie allo sviluppo degli studi sull'ipnosi prese il via la graduale e progressiva elaborazione del concetto stesso di inconscio. L'allontanamento della cultura dall'estroversione patriarcale a favore dell'introversione matriarcale raggiunse all'alba del Novecento un momento particolarmente significativo: "it was not until the last century that a countermovement set in, which culminated in depth psychology, with an orientation of a very different kind"³⁷⁹. Iniziò, infatti, a diffondersi l'idea che nella mente umana esistesse una coscienza in cui differenti livelli psichici si trovavano a coesistere senza demarcazioni nette, ma con soffuse gradazioni di passaggio dagli uni agli altri. Divenne, cioè, possibile concepire l'esistenza di una soglia flessibile tra i diversi stati della vita psichica. Per descrivere questi stati sottesi alla coscienza si utilizzarono neologismi quali 'subliminale', 'subconscio' ed, appunto, 'inconscio'³⁸⁰: la diffusione delle teorie freudiane e l'avvio degli studi psico-analitici sancirono in modo definitivo la consacrazione di quest'ultimo termine. Citando Filoramo, "se Freud era stato il precursore dell'avvento di una nuova era, l'era dell'uomo psicologico, Jung ne fu il messia"³⁸¹. Jung sottolineò, infatti, il ruolo centrale da attribuirsi alla fantasia ed all'intuito nell'indagine della vita psichica³⁸². Il pensiero junghiano si oppose alle teorizzazioni freudiane ritenendole inadeguate proprio a causa di una gestione riduttiva del vissuto simbolico, costretto da Freud all'interno di un impianto razionale, contestandone la volontà di "ridurre la simbolizzazione a un simbolizzato senza mistero"³⁸³. Jung propose una psico-analisi di tipo instaurativo che riscopriva l'importanza dell'immagine e rompeva "in modo rivoluzionario con otto secoli di rimozione e di coercizione dell'immaginario"³⁸⁴, restituendo a questo la propria primigenia dimensione dinamicamente ambigua, fondamentalmente inesprimibile tramite l'intelletto. Le produzioni simboliche tornarono ad associarsi alla funzione primitiva di strumenti impiegabili lungo un percorso di realizzazione del sé³⁸⁵. Con la pubblicazione di *Trasformazioni e simboli della libido* (1911), fin dal primo saggio "Le Due Forme del pensare" già fu evidente la posizione di predominio attribuita da

³⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 41-42.

³⁷⁹ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 180.

³⁸⁰ Cfr. G. Pareti, *op. cit.*, p. 81.

³⁸¹ G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 230.

³⁸² Fin dagli inizi della sua carriera, Jung si era interessato alle dimensioni più occulte della psiche: le teorie che questi sviluppò negli anni successivi si posero quasi da subito in netto contrasto con le idee di Freud, suo maestro, ed il divario teorico fra i due fu reso pubblico attorno al 1912. Grazie agli strumenti concettuali che Freud gli mise a disposizione, Jung fu in grado di sviluppare la propria personale teoria in merito alle pulsioni della vita psichica inconscia (cfr. *ivi*, pp. 249-250 e cfr. H. Stuart Hughes, *op. cit.*, pp. 105-160).

³⁸³ G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 48-50.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 47.

³⁸⁵ Cfr. G. Wehr, *op. cit.*, pp. 213-215.

Jung all'immaginazione creatrice. Secondo lo studioso svizzero, l'immaginazione ermetica, opposta alla razionalità freudiana di stampo ancora apertamente prometeico, sarebbe da intendersi come la madre di ogni possibilità d'espressione umana³⁸⁶. Collocando l'energia psichica in contenitori ben più ampi rispetto all'inconscio individuale così come concepito dalla teoria psicoanalitica freudiana, Jung giunse a postulare l'esistenza di un inconscio super-individuale e collettivo, serbatoio psichico con cui la coscienza individuale si troverebbe in contatto permanente. L'inconscio collettivo, in qualità di regno dell'irrazionale, non poteva indagarsi con gli strumenti conoscitivi tradizionali di intelletto e ragione, ridotti alla stregua di mera maschera sociale dell'Io. Dinanzi all'irrazionalità degli archetipi junghiani ed all'irriducibilità semantica dei simboli, intesi come diretta emanazione dell'inconscio e vero e proprio alfabeto del linguaggio psichico, la ragione scientifica ed il metodo analitico prometeico non poterono accampare alcuna pretesa di esaustività epistemologica. Da Jung in poi, l'esplorazione dell'irrazionale dionisiaco espresso dai sogni e dalle manifestazioni più ingenue dell'interiorità umana tornò ad essere affidata alla mediazione ermetica del pensiero simbolico, sintetico ed intuitivo³⁸⁷. Non solamente le teorie, ma lo stesso metodo terapeutico junghiano fu evidente espressione del descritto ritorno ad una visione sincretistica dell'esperienza umana in ambito medico-scientifico: la sofferenza psichica del paziente andava, infatti, ad inserirsi in un contesto ermeneutico in cui è l'inconscio stesso ad inviare messaggi da decifrare. Il terapeuta psichico si allontana, così, dall'ottocentesca concezione taumaturgica di detentore di un sapere che si traduce in una guarigione imposta dall'esterno, assumendo un'opposta connotazione dialogica e relazionale volta al disvelamento della verità individuale dal profondo nucleo dell'irrazionalità inconscia del paziente, il quale scopre del tutto soggettivamente la propria stessa cura durante il percorso introspettivo, quasi una discesa agli inferi (*nekya*), a cui lo induce il terapeuta. Si può, dunque, affermare che gli studi junghiani, con la profonda influenza che su questi ebbero un'attitudine gnostica, il pensiero romantico occidentale e le correnti filosofiche idealiste³⁸⁸, svolsero un ruolo di capitale importanza³⁸⁹ nell'indurre la collettività a prendere atto dell'esistenza della coscienza matriarcale intesa come realtà parallela, correlata a quella evidente, che scorre e coesiste sotto l'apparenza delle cose, esperibile attraverso le fugaci intuizioni

³⁸⁶ Cfr G. Filoramo, *Religione*, cit., pp. 200-201.

³⁸⁷ *Ivi*, pp. 232-233.

³⁸⁸ Cfr. F. P. Ranzato, prefazione a O. Fellini, *op. cit.*, pp. 7-13.

³⁸⁹ Per apprezzare a fondo la profonda influenza che Jung esercitò sulla cultura del Novecento, si veda A. Carotenuto, *Jung e la cultura del XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2010.

ermetiche, via fondamentale per giungere all'Universale occulto dell'inconscio collettivo, diluito nel mondo dei Particolari della coscienza individuale. La tendenza che, all'alba del XX secolo, indusse la collettività ad integrare il rimosso dell'inconscio sul piano della coscienza corrisponde a ciò che Hillman definisce come *via dell'ambivalenza*: questa "aggira gli sforzi dell'Io per attuare la *coniunctio*, perché sopportando l'ambivalenza noi ci troviamo direttamente dentro la *coniunctio* intesa come tensione tra gli opposti"³⁹⁰. La stessa dimensione uroborica della Grande Madre-inconscio fu discussa apertamente dalla psicologia analitica junghiana in quegli anni: anche le componenti di genere che caratterizzano la psiche iniziarono ad essere intese come elementi fluidi, complementari e passibili di integrazione. La diffusione delle teorie junghiane non annullò totalmente il concetto di alterità di genere in ambito psicologico; sicuramente, però, una trattazione teorica che prevede la presenza di componenti maschili (l'*Animus*) all'interno della psiche femminile e di componenti femminili (l'*Anima*) all'interno di quella maschile contribuì certamente a dirigere la collettività verso la presa di coscienza della dimensione uroborica primordiale, favorendo una visione più ambivalente dei generi sessuali, percepiti, fino a quel momento, come rigidamente delimitati³⁹¹:

"Ogni individuo, in quanto androgino psicofisiologico, può manifestare, tanto nei sogni, quanto nelle proiezioni immaginarie dello stato di veglia, una fantasia sessuale senza alcun punto in comune con la sua sessualità fisiologica. Ogni maschio porta in sé potenzialità rappresentative femminilizzanti, l'*anima*, così come ogni donna possiede al contrario un *animus* immaginario. [...] Dietro l'inversione del "sesso dell'anima" di nasconde in realtà una "diversità inesauribile" di manifestazioni"³⁹².

La rinnovata centralità dell'irrazionalità dionisiaca nell'inconscio collettivo del tempo non si manifestò solamente nell'indagine delle profondità della psiche, ma si esprime anche e soprattutto mediante la dirompente emersione dell'erotismo nella cultura del tempo. Con la discesa nelle dimensioni dell'irrazionale dionisiaco e sotto la spinta della mediazione ermetica, l'uomo del primo Novecento, poté liberarsi della secolare tradizione di pensiero di derivazione cartesiana secondo cui *mente* e *corpo* sono da intendersi come entità rigidamente contrapposte e della conseguente e pregiudizievole distinzione tra oggetto conosciuto e soggetto conoscente. Soggetto ed oggetto, con la celebrazione della riscoperta facoltà intuitiva intesa come capacità di cogliere i nessi tra le cose in modo sintetico ed immediato, si trovarono nuovamente a coincidere, ricomposte dopo secoli di scissione³⁹³. L'irrazionalità

³⁹⁰ J. Hillman, *Puer*, cit., p. 79.

³⁹¹ Cfr. L. Guerra, *op. cit.*, pp. 84-91.

³⁹² G. Durand, *Strutture*, cit., p. 473.

³⁹³ Cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 161.

psichica si fece, dunque, un tutt'uno con la sensualità del corpo, entrambe da concepirsi come strumenti gnoseologici di riscoperta dignità, dopo secoli di censura razionalistica e di rigore morale frutto dalla cultura positivista borghese. A cavallo tra Otto e Novecento, dalle nuove discipline scientifiche alle pubblicazioni accademiche, dai salotti letterari agli scaffali delle librerie, dai dibattiti filosofici alla discussioni teologiche, si assistette ad una rinnovata e profonda esigenza di interessarsi alle componenti fisiologiche più istintive dell'essere umano che a lungo si era tentato di censurare. Col volgere del secolo, alla proliferazione di ricerche e gli studi vertenti sugli aspetti meno razionali del comportamento umano che includevano tutti i fenomeni psichici di natura incerta, ambigua e misteriosa, si aggiunsero gli studi sull'irrazionalità delle pulsioni di natura fisica, come gli studi sulla sessualità in genere e quelli più specifici introdotti dal concetto freudiano di libido. Questi, in particolare, posero l'accento sulla necessità di indagare, sempre ai fini di prevenire disfunzioni e patologie psichiche, anche la sfera della sessualità individuale per regolare le pulsioni della libido. Una delle conseguenze di un primo interessamento scientifico per le dimensioni della sessualità umana fu l'adozione, nel linguaggio corrente, del termine specifico di *sessualità*, lasciando da parte, una volta per tutte, le confuse e generiche perifrasi (quali 'amore' e 'passione amorosa') in voga fino a quel momento. Anche a causa di una maggiore promiscuità tra i sessi, causata dall'aumento del lavoro femminile³⁹⁴ nei grandi centri urbani, si iniziò a discutere apertamente di controllo delle nascite³⁹⁵, profilassi, problemi genetici legati alla riproduzione, esami prematrimoniali obbligatori per evitare il diffondersi di patologie sessuali, di pornografia³⁹⁶ e di prostituzione. La doppia morale borghese aveva favorito, in particolare, il prosperare di quest'ultima e le case di piacere figurano come istituzioni legalizzate in molti paesi europei già dalla metà del secolo. Condannate pubblicamente dalla società al pari di una vera e propria piaga sociale, nella pratica queste erano, però, assai popolari e frequentate dagli uomini di ceto medio, con la complicità implicita della tolleranza coniugale. Nella Francia *fin de siècle*, le più note *maisons* giunsero persino a godere di fama internazionale per le luci sfolgoranti, l'esotismo di maniera, i morbidi tappeti e le tappezzerie, gli ingressi

³⁹⁴ Cfr. M. Boneschi, *Senso. I costumi sessuali degli italiani dal 1880 a oggi*, Mondadori, Milano, 2000, pp. 15-32.

³⁹⁵ Il diaframma vaginale fu, ad esempio, messo a punto già nel 1880 (cfr. P. Sorcinelli, *Storia e sessualità. Casi di vita, regole e trasgressioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 156-159: d'ora in avanti, ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Storia*).

³⁹⁶ Si pensi, ad esempio, come già nel 1894 vide la luce una delle primissime associazioni contro l'industria pornografica.

riservati e le architetture sontuose³⁹⁷. Durante la *Belle Époque* iniziò a lacerarsi il fitto velo di ipocrisia che da decenni ammantava la dilagante realtà della prostituzione legalizzata, percepita come una valvola di sfogo necessaria ad una società retta da valori morali così rigidi³⁹⁸. Se, inizialmente, si era ritenuto che la prostituzione potesse risultare socialmente utile al fine di evitare la diffusione di malattie veneree, con il progredire degli studi scientifici si iniziò a sospettare che, più che prevenirle, le patologie sessuali si diffondessero estesamente proprio a partire dai luoghi di piacere istituzionalizzato. I primi studi medici in merito alla trasmissibilità delle patologie veneree furono la miccia che, a cavallo tra i due secoli, provocò l'accendersi di un dibattito scientifico sulla sessualità senza precedenti³⁹⁹. Complice il progresso positivista che aveva contribuito a smantellare la credibilità degli assunti teologici, infezioni quali la sifilide e la gonorrea smisero di considerarsi come punizioni divine inevitabili, ma vennero trattate come infermità provocate da batteri e, di conseguenza, legittimamente debellabili dall'avanzata del progresso medico che si supposeva dovesse contraddistinguere ogni società civile⁴⁰⁰. La conseguenza più rilevante dell'interesse scientifico ed accademico per la sessualità e l'eroticismo fu la diffusione di una maggiore libertà di pensiero e di espressione in relazione a questo tema, considerato per secoli come un tabù innominabile a seguito delle limitazioni invalicabili imposte dalla Chiesa e dalla morale ottocentesca. Ci fu chi studiò la sessualità in ambito psicoanalitico, chi cercò una cura per le malattie ad essa connesse, chi si preoccupò di ridefinire le linee guida per la pedagogia delle giovani, chi, come le femministe, iniziò ad invocare la parità di diritti e la tutela del proprio corpo: preti e moralisti, scienziati e filantropi, femministe e studiosi dei più svariati ambiti si sentirono chiamati in causa e contribuirono ad arricchire ed estendere il dibattito sull'eroticismo e la sessualità. Il grande sogno borghese, con il suo appannaggio di norme e regole, classi, ruoli e gerarchie fu fatalmente costretto a fare i conti con l'irrazionalità delle pulsioni fisiche per lungo tempo relegate ad uno stato silente. Eros e le sue manifestazioni (comprese le accezioni più *paniche* ed inquietanti ad esso connesse) si fecero, così, sempre più visibili e presenti nella cultura della Modernità, convertendosi in un argomento di manuali, di dibattiti pubblici e di

³⁹⁷ Cfr. L. Adler, *La vita quotidiana nelle case chiuse in Francia (1830-1930)*, Rizzoli, Milano, 1994.

³⁹⁸ Ricordiamo, *en passant*, che la prostituzione fu considerata legale in Argentina dal 1824 al 1935 (cfr. M. L. Múgica, "La prostitución reglamentada: fundamentos y estrategias políticas municipales de control. Rosario (Argentina) en la primera década del Siglo XX", in Simposio n. 14 -*Identità urbane: studi comparativi*, Primeiras Jornadas de História Regional Comparada, Porto Alegre – Rio Grande Do Sul, 23,24,25 de Agosto de 2000).

³⁹⁹ Si pensi, ad esempio, alla conferenza internazionale sulle malattie veneree tenutasi a Bruxelles nel 1899.

⁴⁰⁰ Cfr. J. Surkis, *Sexing the Citizen: Morality and Masculinity in France, 1870-1920*, Cornell University Press, 2006, pp. 189-211.

discussione nei salotti borghesi. Rompendo un silenzio secolare, all'alba del Novecento si tentò di indagare tanto l'identità quanto la natura della sessualità umana e ciascuno, a modo proprio, fu chiamato a interagire con la massiccia ed improvvisa presenza di un nuovo ed inquietante ospite, la libido risvegliata, invitato di pietra di tutta la cultura *fin de siècle*:

“Pan non morì mai, dicono alcuni commentatori di Plutarco, egli venne rimosso. Perciò [...] Pan ancora vive, e non soltanto nell'immaginazione letteraria. Egli vive nel rimosso che ritorna, [...] innanzitutto nell'incubo e nelle qualità erotiche, demoniache e paniche ad esso associate”⁴⁰¹.

1.3 L'incesto uroborico e la rivoluzione modernista

La Grande Madre e la coscienza matriarcale poterono affiorare alla superficie cosciente anche grazie ad una volontaria immersione nelle dimensioni uroboriche dell'inconscio attuata da una parte della coscienza del tempo. Si creò, cioè, una sinergia tra un movimento di riemersione da parte del rimosso e la volontà di alcuni esponenti della cultura del tempo di scandagliare consapevolmente le profondità di detto rimosso, al fine di recuperarlo e integrarlo attivamente sul piano della coscienza. Un ruolo di primo piano in questa immersione nel regno dell'inconscio lo svolsero gli esponenti del Modernismo artistico: “il mito, l'arte, la religione e il linguaggio sono le forme simboliche in cui si esprime lo spirito creativo nell'uomo”⁴⁰². In modo del tutto analogo a ciò che si dà nel simbolo, espressione uroborica per antonomasia che per quanto denso non manca mai di una propria coerenza semantica, si può riscontrare all'interno del movimento modernista un'omogeneità che gli è propria, una coesione interna che rimane evidente seppur attingendo ad un immaginario estetico altamente eterogeneo. Ciò che accomunò gli artisti modernisti ispano-americani fu la diffusa e profonda volontà di celebrare le facoltà intuitive dell'uomo e di recuperare la funzione trascendente dell'arte. Uomo e mondo, secondo l'insegnamento romantico e simbolista, appaiono come entità opache, incomprensibili agli strumenti logici e razionali, ma avvicinabili tramite le intuizioni sintetico-symboliche proprie della coscienza matriarcale, unico grimaldello gnoseologico che gli artisti modernisti poterono opporre al rigido riduzionismo

⁴⁰¹ J. Hillman, *Pan*, cit., p. 59.

⁴⁰² E. Neumann, *Origini*, cit., p. 322.

analitico della cultura ottocentesca. Il movimento letterario del Modernismo ispano-americano può, dunque, essere interpretato alla luce delle dinamiche archetipiche come il tentativo eroico portato avanti da alcune parti della coscienza collettiva del tempo di compensare l'ipertrofismo della coscienza patriarcale dominante durante tutto l'Ottocento, affiancando ad esso il recupero della Grande Madre e della coscienza matriarcale ad essa afferente:

"[...] l'uomo creatore [...] è il luogo del simbolo trasformatore, mediante cui la cultura entra in crisi e si rinnova, perisce e si rigenera, inaridisce e si dissecca come un albero morto e rinverdisce imprevedibilmente sul proprio fasciame corrotto. L'uomo creatore annuncia, inconsapevole o no, le trasformazioni venture dell'ethos, si espone, a suo rischio, all'urgere delle forme rigeneratrici dell'inconscio, non teme di collegare il proprio disagio nevrotico di uomo singolo e perituro all'emergere di un archetipo che ha significato salvifico per tutta una specie. In particolare, nell'età moderna, l'uomo creatore [...] si rende "disponibile" all'archetipo compensatorio della femminilità e della maternità, annunciando la trasformazione rigeneratrice del disseccato e pericolante canone culturale patriarcale"⁴⁰³.

Alla luce di queste considerazioni possono rileggersi anche le parole di Ricardo Gullón che sostenne che il Modernismo non è da considerarsi semplicemente come un movimento artistico, ma come un'epoca: si appartiene ad esso come si appartiene al Rinascimento, che lo si voglia o meno⁴⁰⁴.

Per tentare di comprendere al meglio in che modo il Modernismo ispano-americano può intendersi come un tentativo eroico portato avanti da alcune parti della coscienza collettiva del tempo di immergersi nella fecondità dell'incesto uroborico, è necessario soffermarci nel tentativo di chiarire, almeno in parte, cosa si intenda con il termine *moderno* e per quali ragioni fu proprio questa l'etichetta che i giovani artisti finirono per accettare⁴⁰⁵, ritenendola adeguata nel definire le aspirazioni ideologiche sottese alle rinnovate esigenze creative del tempo di cui si fecero portavoce. Ovviamente, risulta imprescindibile sottolineare l'affinità che intercorre tra il concetto di modernità e la spinta all'innovazione. Nell'arte francese, inglese e tedesca, già a partire dal 1850 (e, in particolar modo dopo la diffusione europea del pre-raffaelitismo inglese), certe tendenze artistiche avevano iniziato ad essere codificate come *modernismi*⁴⁰⁶. La modernità artistica ispano-americana si colloca, infatti, all'interno di un contesto di rinnovamento ben più ampio, riguardante tutte le principali aree culturali dell'Occidente. Per rendersi conto della profonda volontà

⁴⁰³ M. Trevi, introduzione a E. Neumann, *L'uomo creativo e la trasformazione*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 7.

⁴⁰⁴ Cfr. R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 49-50.

⁴⁰⁵ In ambito ispano-americano, il termine *modernistas* iniziò a circolare come nomignolo inventato da chi era contrario alle nuove tendenze dell'arte e fu utilizzato, poi, dalla stampa, con sfumature vagamente dispregiative.

⁴⁰⁶ Cfr. I. Zuleta, *op. cit.*, pp. 24-25.

di cambiamento perseguita dalle nuove generazioni basti ricordare alcune delle principali etichette con cui vennero designate dette manifestazioni su scala europea: *Art Nouveau*, *Jugendstil* e *Modern style*. In un momento di crisi epocale in cui una cultura *nuova* si oppone ad un modello precedente percepito come obsoleto, è la stessa novità della cultura emergente ad influenzare identitariamente e retroattivamente anche l'epoca che la precede⁴⁰⁷; il rapporto di reciprocità vigente tra le due categorie è da considerarsi come un fattore di primaria importanza: *moderno* è, prima di tutto, infatti, *novitas* contrapposta a *traditio*⁴⁰⁸: il *moderno* non è definibile senza l'opposta categoria dell'*antico* e, a conferma del vincolo relazionale che lega indissolubilmente entrambi gli estremi, si può definire la modernità come lo scarto e la deviazione rispetto a quanto è stato in precedenza codificato, quando, cioè, "la ricerca dell'originalità supera il rispetto delle convenzioni"⁴⁰⁹. Ogni conquista del nuovo raramente può provenire dal discorso culturale egemonico in quanto questo tende a mantenersi in uno stadio statico di autodifesa conservativa improntata alla propagazione dei valori convenzionali consolidati⁴¹⁰. Il confronto tra passato e presente, nella Modernità appare proiettato sull'asse del futuro⁴¹¹: "diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro"⁴¹². A questo stesso futuro, però, la coscienza dei nuovi artisti andò in qualche modo ribellandosi: appoggiandosi ai predecessori pre-romantici e romantici, l'arte modernista scelse di rifondarsi su principi del tutto precedenti e trascendenti, impermeabile ai cambiamenti ed alle successioni temporali. La Modernità appare, infatti, come

"la fondazione di una tradizione nuova ma non originale che si costruisce in rapporto alla tradizione precedente, dalla quale recupera elementi e valenze e della quale riesce ad avere una visione al contempo analitica, critica e sintetica, d'insieme. [...] La *novitas* è processo di inserimento di elementi altrui sulle ceneri [...] della *traditio*"⁴¹³.

Anche in questo senso si esprime alla perfezione la dinamica dialettica esistente nell'asse archetipico Senex-Puer Aeternus, secondo la quale ciascuna delle due istanze psichiche che la compongono trova il proprio significato più profondo, la

⁴⁰⁷ Nel passaggio dal vecchio modello a quello nuovo, non trattandosi di una semplice estetica, ma di un dibattito che chiama in causa una pluralità di registri ideologici, emotivi, culturali ed estetici, la coesione nell'immagine della tradizione antagonista è un elemento del tutto necessario. Si intende, quindi, l'Ottocento come un'unità concettuale compendiata nei due fenomeni culturali più rappresentativi del periodo: il realismo ed il positivismo.

⁴⁰⁸ Cfr. R. Deidier, *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*, 2001, Roma, Carocci Editore, p. 16.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 29.

⁴¹⁰ Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 275.

⁴¹¹ Cfr. R. Deidier, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹² O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 34-35.

⁴¹³ R. Deidier, *op. cit.*, p. 18.

propria affermazione identitaria, nell'imprescindibile confronto dialettico con la polarità opposta in cui, al culmine del paradosso, essa si trova a coincidere. Le persistenti suggestioni arcaizzanti che caratterizzarono il modernismo furono una conseguenza diretta della critica alla tradizione positiva e dell'annesso rifiuto del culto dell'attuale, della prassi e della funzione legate al mondo dell'immanenza⁴¹⁴.

"[...] i modernisti si appropriarono dei segni della cultura egemonica per sovvertirli, in uno sforzo di risemantizzazione dei testi volto a reinterpretare la vita e la morte, a esplorare il mondo spirituale, il tedio, i valori eterodossi e la condizione dell'artista ancorato alla routine della vita modernista"⁴¹⁵.

La fusione tra il recupero del passato e le esigenze di rinnovamento si attuò, dunque, al di là di ogni possibile paradosso:

"[...] ¿cómo ser "modernista", partidario de nuevo, y al mismo tiempo aceptar lugares comunes? ¿Como ser moderno sin ser absolutamente original? Para poner en perspectiva el contrasentido previo, convendría que nos remitiéramos a "Los colores del estandarte" (1896), ensayo de Darío donde se alababa una literatura que siguiera el modelo del "alambique" y que, incluso a través de la mezcla, de la imitación de todos los autores queridos, llegase a la ansiada novedad moderna; pese a los préstamos, "el caso es que resulté original", afirmaba el nicaragüense. Renovación no por invención a partir de la nada, sino por reutilización de tradiciones. Los *topoi* [...] eran también materiales que habían de entrar en la nueva substancia. En el fondo, el peligro de su pronta fosilización de un modernista a otro no debía inquietar a los adeptos al movimiento: la modernidad para estos consistía en la sabia convivencia de lo que era el último grito de la moda con lo antiguo. Así como entre sus tendencias verbales se cuentan por igual el neologismo y el arcaísmo, así también la actitud respecto de las imágenes hechas ya tradición no era de rechazo total, sino de reescritura y recreación"⁴¹⁶.

La volontà di rinnovamento che fu alla base al movimento del Modernismo artistico può leggersi come l'assunzione, da parte di questi artisti, di una funzione collettiva di riorientamento culturale. La riscoperta soggettività dell'artista-Puer rispose ad una sostanziale urgenza di conoscenza, tanto di sé stessi quanto del mondo esterno⁴¹⁷, derivazione dell'eroico (superumano) tentativo di distruggere, attraverso l'arte, l'essenza stessa del tempo lineare - passato, presente o futuro che fosse- per instaurare un tempo del tutto differente, non regolato dalla ragione critica del Senex. L'epoca moderna, nell'esaltare il cambiamento e nell'elevarlo a suo fondamento, oppose al tempo lineare ed irreversibile della coscienza un tempo *altro*, non analitico, ma simbolico, evidentemente corrispondente al tempo a-storico dell'inconscio. Quando troppo a lungo il Senex e il Grande Padre rifiutano e reprimono il contatto

⁴¹⁴ Cfr. G. Allegra, *Regno*, cit., p. 19 e cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 119-125.

⁴¹⁵ G. Soria, "Julián del Casal e Gustave Moreau. Un epistolario tra letteratura e pittura, tra La Habana e Parigi" in *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, n. 3, Roma, Università di Roma Tre, 2007, p. 188.

⁴¹⁶ M. Gomes, "Modernidad y retórica: el motivo de la copa en dos textos martianos" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, Num. 184-185, Luglio-Dicembre 1998, pp. 457-458.

⁴¹⁷ Cfr. R. Deidier, *op. cit.*, p. 125.

con il Femminile inconscio, ecco sorgere un'opposta istanza di recupero compensativo che infrange il conservatorismo patriarcale:

"A questo c'è però un'eccezione, costituita dall'individuo creativo, l'eroe. Questi [...] deve evocare le immagini del futuro, che vogliono e devono uscire dalla notte, per dare al mondo un volto nuovo e migliore. Per questo egli deve necessariamente infrangere l'antica legge. È' il nemico del vecchio sistema dominante, con i suoi valori culturali e morali, e entra così in contrasto con i padri [...]"⁴¹⁸.

Gli uomini creativi sono coloro i quali, in seno alla collettività, permettono il collegamento tra passato e futuro:

"[...] Le profonde forze positive dell'inconscio collettivo che sono state escluse premono per manifestarsi nell'uomo creativo e affluiscono attraverso di lui alla comunità. Si tratta in parte di forze 'antiche', che l'iperdifferenziazione della cultura ha escluso, in parte di forze nuove e mai emerse, quelle che daranno un volto al futuro"⁴¹⁹.

La rivoluzione dell'arte modernista non a caso si fece portavoce di valori anche fortemente 'inattuali', presentandosi, per certi versi, come addirittura più tradizionale di quella stessa tradizione da cui volle allontanarsi: nella propria contrapposizione all'Ottocento razionalista, materialista e matematizzante, la nuova mentalità (e la nuova arte) si può definire, per contrasto, quasi come 'anti-moderna'. Seguendo le riflessioni di Octavio Paz, si può, infatti, parlare di *tradizione moderna*⁴²⁰ senza cadere in contraddizione, in quanto l'antagonismo tra antico e moderno sfuma di fronte alla già vista reciprocità dei due concetti: il periodo appena trascorso appariva ai modernisti assai lontano dalla loro sensibilità, mentre quello antico di secoli e millenni, per un fenomeno di accelerazione del tempo storico, seppe convertirsi in un momento storico incredibilmente attuale, percepito quasi come ad essi contemporaneo⁴²¹. Le svariate correnti artistiche del Modernismo costituirono, di fatto, la risposta di una sensibilità estetica interamente nuova alla mediocrità e all'uniformità stilistica imperante durante il XIX secolo⁴²²: alla vocazione alla rinnovamento aderì, col tempo, un numero sempre maggiore di artisti che, in una

⁴¹⁸ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 160.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 328.

⁴²⁰ Nella fortunata espressione usata da Paz trova spazio un'ulteriore precisazione: non solo si rimanda alla rottura del moderno con la tradizione ed alla rilettura analitica di questa operata dalla sensibilità moderna, ma si sottolinea anche una sorta di continuità nel rinnovamento culturale: una sorta di tradizione della rottura. La regolarità con cui, infatti, nel mondo occidentale, si coltiva l'amore per il nuovo assume caratteri quasi ciclici, ma i modernisti, per primi, ebbero di ciò una piena consapevolezza storica, tanto della continuità quanto della rottura (cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 17-18). Più avanti l'autore, infatti, afferma: "Hay tantas 'modernidades' como épocas históricas. No obstante, ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma *moderna* –salvo la nuestra. [...] es la primera que, en lugar de proponer un principio atemporal, se postula como ideal universal al tiempo y a sus cambios" (*Ivi*, pp. 39-40). E' in questo senso che la crisi modernista si differenzia dalla polemica che, a cavallo tra XVIII e XIX secolo, aveva visto opporsi gli ultimi difensori del neoclassicismo estetico-razionalista ai primi diffusori delle idee romantiche.

⁴²¹ Cfr. *ivi*, p. 121.

⁴²² Cfr. G. Allegra, *Regno*, cit., p. 39

comune volontà di opporsi ad una cultura materialistica, si ritrovarono uniti nell'impegno di liberare l'arte e i suoi linguaggi dagli schemi riduzionistici in cui erano stati relegati da decenni di utilitarismo e di predominio razionalista⁴²³. Il vessillo della modernità artistica fu innalzato come standardo identitario di fronte alle generazioni dei padri che, ovunque, furono intesi come antagonisti in quanto rappresentanti della cultura prometeica e borghese, figlia della coscienza patriarcale. L'associazionismo e le relazioni orizzontali che si formarono tra gli artisti modernisti nei più diversi contesti nazionali (tanto al di qua quanto al di là dell'oceano) non fecero altro che sottolineare e rafforzare il conflitto generazionale veicolato dalla dinamica archetipale che oppone il Puer al Senex. Questo scontro fu messo in scena dalla collettività del tempo in modo del tutto unanime e trasversale: la presenza di un nemico comune determinò il radicarsi nelle coscienze di un ancor più profondo senso di appartenenza al movimento del Modernismo artistico. Seguiamo le riflessioni in merito di Zuleta, riferite in modo specifico al sottoinsieme letterario del Modernismo ispano-americano di nostro interesse:

“en un amplio y variado número de manifestaciones del espíritu comienza a surgir la escisión entre quienes se sienten representantes de ‘lo nuevo’ y quienes intentan preservar ‘lo viejo’. Frente a éstos, los nuevos alzan la bandera de la ‘modernidad’”⁴²⁴.

Ciò favorì la riattivazione della psiche di gruppo, utile ad eliminare, almeno provvisoriamente, la percezione di estremo isolamento dell'io individuale:

“La possessione archetipica ricollega l'individuo all'umanità, lo tuffa nella corrente originaria dell'inconscio collettivo e lo rigenera attivandone lo strato profondo collettivo. [...] l'arte, nella misura in cui ha a che fare con l'autorappresentazione dei simboli archetipici, è [...] sempre collegata alla sfera del sacro [e] conserva un carattere sacrale collettivo [...]”⁴²⁵.

Durante il secolare processo che si era tradotto, a fine Ottocento, nella sclerosi della coscienza patriarcale ipertrofica, l'arte era stata gradualmente privata del valore sociale di mediazione con la dimensioni dell'inconscio: già durante il XVII ed il XVIII secolo, questa aveva finito per ridursi a mero strumento ornamentale di una società avulsa alla funzione essenziale dell'immaginazione simbolica⁴²⁶. Aderire pedissequamente, in modo acritico e conformista alle dimensioni coscienti e limitarsi a riproporre il canone culturale (ed artistico) non può, infatti, essere considerato come parte dei processi creativi⁴²⁷ propriamente detti. Questi sono da considerarsi

⁴²³ Cfr. *ivi*, p. 13 e p. 18.

⁴²⁴ I. Zuleta, *op. cit.*, p. 123.

⁴²⁵ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 322.

⁴²⁶ Cfr. G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 31-34.

⁴²⁷ Cfr. E. Neumann, *Art*, cit., pp. 88-89.

tali solamente quando non si limitano ad illustrare “in bella forma il canone esistente [...]”. Il vero eroe è colui che porta il nuovo e manda in frantumi l’intelaiatura dei vecchi valori, il padre-drago che con tutto il peso della tradizione e la potenza del collettivo cerca di impedire la nascita del nuovo”⁴²⁸. L’uomo di massa, a differenza dell’artista che può intendersi archetipicamente come *Grande Individuo* o *Eroe*, si identifica totalmente con la coscienza-Io e con l’archetipo del Grande Padre a questa connesso e ciò corrisponde, solitamente, ad un inquadramento del singolo all’interno del sistema di valori correnti che, di conseguenza, non vengono messi in discussione⁴²⁹. L’incontro-scontro con l’insufficienza gnoseologica della realtà materiale proposta dalla coscienza patriarcale spinse, invece, la giovane modernità artistica a calarsi nelle profondità dell’inconscio per recuperare la propria capacità di intendere più integralmente il reale: “solo l’integrazione del sistema conscio con il profondo livello emotivo dell’inconscio rende possibile un processo creativo”⁴³⁰. Gli artisti si ribellarono, cioè, all’assetto dominante, rivolgendosi alla coscienza matriarcale come ad un’istanza compensativa volta a contrastare ed indebolire il monopolio della coscienza patriarcale⁴³¹ sulla cultura del tempo. Nelle seguenti parole di Jung, la funzione compensatrice dell’arte emerge con particolare chiarezza:

“In ciò sta l’importanza sociale dell’arte: essa lavora continuamente all’educazione dello spirito contemporaneo facendo sorgere le forme che più gli difettano. Volgendo le spalle alla manchevolezza presente, l’aspirazione dell’artista si ritrae, sino a raggiungere nel suo incosciente l’immagine primordiale che potrà compensare nel modo più efficace l’imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo. Essa s’impadronisce di questa immagine e, traendola dalla più profonda incoscienza per ravvicinarla alla coscienza, ne modifica la forma di modo che questa possa essere accettata all’uomo d’oggi, a seconda delle sue capacità”⁴³².

Le tendenze equilibratrici in seno alla collettività culturale si danno, infatti, proprio in quegli ambiti in cui l’inconscio agisce più direttamente sulla vita della comunità, quali la dimensione religiosa e quella artistica⁴³³:

“Tanto l’arte quanto la religione concorrono a mantenere la cultura ‘in equilibrio’, in quanto provvedono a far sì che essa non si allontani troppo dalle radici e che, d’altra parte, non si irrigidisca in un rigido conservatorismo”⁴³⁴.

Per attuare questa necessaria opera di compensazione, gli artisti modernisti si immerseero consapevolmente nella fecondità dell’incesto uroborico, inteso come “una

⁴²⁸ Idem, *Origini*, cit., p. 328.

⁴²⁹ Cfr. Idem, *Art*, cit., pp. 88-89.

⁴³⁰ Idem, *Origini*, cit., p. 336.

⁴³¹ Cfr. Idem, *Art*, cit., p. 94.

⁴³² C. G. Jung, cit. in E. Neumann, *Origini*, cit., pp. 327-328.

⁴³³ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., pp. 318-319 e cfr. Idem, *Art*, cit., pp. 97-98.

⁴³⁴ Idem, *Origini*, cit., p. 328.

forma di ingresso nella madre, di unione con lei [...]”⁴³⁵. L'Eroe, non a caso, deve “seguire la via dell'acqua, che va sempre all'ingiù, se [...] vuole riportare alla luce il tesoro [...]”⁴³⁶: proprio nell'Uroboro iniziale sarebbe, infatti, contenuta tutta la creatività che sottende ad ogni nuovo inizio e che si esplica nel “primo movimento circolare della spirale ascendente dello sviluppo”⁴³⁷. La presenza archetipica del Puer Aeternus nella coscienza delle giovani generazioni del primo Novecento si ravvisa con evidenza nella concezione di un'arte intesa come vocazione spirituale verso la creatività trascendente:

“En los escritores hispanoamericanos más influyentes de su generación [...] se advertía cierta celebración del instinto genésico como una forma de responder creativamente al vacío de la vida y como un desafío al moralismo conservador”⁴³⁸.

Il Puer è una figura che non si riduce mai alla staticità delle relazioni orizzontali, ma, per sua stessa natura, trasla lungo una costante verticalità. Dopo essere stato generato all'interno della Grande Madre, il giovinetto divino può immergersi nuovamente in essa. Ad ogni discesa nel profondo dovrebbe corrispondere una successiva ascesa⁴³⁹: il Puer-Eroe può, cioè, riemergere dal grembo dell'inconscio completamente rigenerato⁴⁴⁰. Se l'incesto con la Grande Madre si compie in modo positivo, il Puer non si limita a rimanere nell'accezione dipendente di “figlio di”, bloccato nei meandri del grembo inconscio di questa, ma assume su di sé una valenza trasformatrice del tutto eroica⁴⁴¹ di amante fecondante della stessa madre che lo ha generato. Il Puer-Eroe si contrappone, così, alla Grande Madre stessa e, scansando i pericoli di regressione in questa contenuti, emerge dall'incontro con essa arricchito di quel particolare tesoro psichico che si cela nello stadio uroborico primordiale:

“[...] dove il giovane diventa uomo, dove l'incesto attivo diventa l'incesto generatore, il maschile si congiunge con il suo opposto femminile e determina la nascita di un terzo elemento; si produce una sintesi in cui per la prima volta maschile e femminile si equilibrano unendosi in un tutto”⁴⁴².

Le tendenze rinnovatrici veicolate dalle nuove generazioni di intellettuali ed artisti che si opposero ai dettami imposti dalla cultura dei padri ebbero la funzione di

⁴³⁵ *Ivi*, p. 36.

⁴³⁶ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 35.

⁴³⁷ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 37.

⁴³⁸ C. Giaudrone, *La degeneración del 900: modelos estéticos-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2005, p. 13.

⁴³⁹ Cfr. C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 36.

⁴⁴⁰ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., pp. 98-99.

⁴⁴¹ Cfr. C. G. Jung, K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 128-130.

⁴⁴² E. Neumann, *Origini*, cit., p. 151.

coprire la distanza esistente tra l'archetipo del Senex e quello della Grande Madre: è proprio il Puer, infatti, colui a cui spetta ricreare lo stadio uroborico della coscienza matriarcale che, non a caso, è "governato dall'immagine della dea madre con il bambino divino"⁴⁴³. Lo stadio primitivo della fusione tra inconscio e coscienza si riflette, cioè, nel rapporto esistente tra Puer Aeternus e Grande Madre: ciò avviene anche nei miti in cui figure maschili sono partorite dalla madre per divenire, in seguito, amanti di questa mediante l'identificazione della coscienza-Puer con la componente più dinamica, creativa e fecondante dell'Uroboro. La coscienza patriarcale ipertrofica assume, così, il ruolo del Senex negativo, del Grande Padre terribile da intendersi come il Maschile castrante che tenta di impedire l'incesto attivo e il contatto erotico del Puer-Eroe con le dimensioni potenzialmente rinnovanti della coscienza matriarcale⁴⁴⁴. La stessa proiezione dei lati più aggressivi del Femminile su figure maschili può giustificarsi all'interno della già vista frammentazione e spoliatura progressiva dei tratti uroborici più inquietanti del Femminile⁴⁴⁵. L'azione inibente del Padre terribile, veicolata dai tabù e dai dettami censori imposti dalla collettività patriarcale borghese, acquista, dunque, un proprio senso se si considera il profondo timore che la coscienza sperimenta nei confronti dell'inconscio e che si riflette nei tentativi della prima di mantenere il secondo in uno stato di costante rimozione. Nell'accoppiamento con la Grande Madre-inconscio, il Puer-coscienza rischia, infatti, di risultarne smembrato, stravolto ed ucciso. Il mitologema del figlio che si immola al contatto con il Femminile appare, nei più svariati substrati religiosi, strettamente associato ai rituali connessi alla fecondità della vegetazione⁴⁴⁶: "i giovani, che personificano la primavera, appartengono alla Grande Madre, sono suoi, sua proprietà, perché sono suoi figli e sue creature"⁴⁴⁷. Nella fusione della coscienza con il grembo dell'inconscio uroborico, vita e morte si corteggiano: l'unione del Puer con la Grande Madre culmina in un ebbro vortice di creazione erotica che prelude ad ogni trasformazione e rigenerazione. Quando la vita si rigenera e riproduce sé stessa, "cade per un attimo quello schermo che la separava dalla morte"⁴⁴⁸. Nella discesa al grembo della Grande Madre è, infatti, sempre presente il rischio della regressione giacché le dimensioni oscure del Femminile

⁴⁴³ *Ivi*, p. 57.

⁴⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 173.

⁴⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 143-147.

⁴⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 61.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 65.

⁴⁴⁸ W. F. Otto, *op. cit.*, p. 145.

possono annichilire la coscienza ed inibire ogni successivo sviluppo verticalizzante di questa⁴⁴⁹:

“Se l’Io non vuole fermarsi al livello di ‘coloro che oppongono resistenza’ e che vivono nella paura della Grande Madre, deve precisamente superare quella paura che fino allora lo aveva difeso, e compiere con l’incesto eroico proprio l’azione che lo terrorizzava. Deve esporsi alla forza disintegrante dell’Uroboros materno, del drago, senza lasciarsi disintegrare. Con l’incesto dell’eroe, cioè la penetrazione in quella Grande Madre uroborica [...] la paura si trasforma in piacere”⁴⁵⁰.

La regressione del Puer nelle interiorità della coscienza matriarcale va intesa, dunque, come una vera e propria lotta incestuosa e violenta con le dimensioni più oscure della Grande Madre e con il necessario superamento di questa:

“Chi genera qualcosa di vivo deve immergersi in quelle profondità primigenie ove hanno dimora le forze della vita, e quando torna a riaffiorare porterà negli occhi una luce di demenza, perché laggiù, unitamente alla vita, ha sede la morte. L’arcano originario è esso stesso delirio, è la matrice della duplicità e dell’unità del disordine”⁴⁵¹.

Per accedere alla potenza creativa dell’inconscio è necessario osservare profondamente sé stessi in un atto conoscitivo che necessita di coraggio e che fa desistere la maggior parte degli uomini⁴⁵². Il creativo è, dunque, colui che sperimenta le istanze trasformative che animano la propria psiche e le incarna, sopportando la tensione distruttiva latente nell’inconscio. È colui che affronta la conflittualità insita nella gestione del rimosso come occasione di crescita e non più come pretesto di fuga⁴⁵³. Non furono casuali il profondo elitarismo e la vaga anti-democraticità di cui si tinse l’arte modernista e che, a volte, presero la forma di un generico disprezzo per le masse, ritenute inconsapevoli ed indegne dei processi di rinnovamento in atto nella cultura del tempo. Anche la celebrazione della percezione soggettiva, che aveva riportato in auge la teoria della genialità e l’acclamazione del singolo interprete, entrambe suggestioni di recupero romantico (si pensi, ad esempio, all’influenza della visione di Hugo in merito alla funzione poetica sugli autori modernisti ispano-americani, in particolar modo su Lugones, Darío e Díaz Mirón⁴⁵⁴), trova il proprio senso se inserita in un quadro di percezione eroica del Sé. Alla filiazione romantica, l’arte modernista seppe aggiungere una rinnovata consapevolezza, arricchita dal substrato teorico frutto dei più recenti traguardi nell’ambito delle scienze psicologiche. Queste, infatti, avevano, ulteriormente sancito

⁴⁴⁹ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 146.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 280.

⁴⁵¹ W. F. Otto, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁵² Cfr. C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 38.

⁴⁵³ Cfr. E. Neumann, *Art*, cit., pp. 88-89.

⁴⁵⁴ Cfr. G. Kirkpatrick, *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, University of California Press, 1989, pp. 38-43 (d’ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l’abbreviazione *Legacy*).

la sacralità della conoscenza intuitiva, contribuendo a smantellare non solo il primato, ma anche l'esistenza stessa di un'interpretazione del reale che potesse definirsi oggettiva. Il soggetto creatore era stato finalmente riscattato dall'anonimato della massa proprio in virtù della latente capacità divinatoria riconosciuta all'inconscio, in grado di gettare un ponte verso il mondo interiore degli archetipi⁴⁵⁵. L'attività dell'artista appare, cioè, come espressione di una volontà del tutto eroica che gli consente di distinguersi dalla collettività:

“L'eroe e il Grande Individuo sono sempre e soprattutto uomini capaci di un'esperienza interna immediata, che come veggenti, artisti, profeti e rivoluzionari vedono, esprimono, stabiliscono o realizzano i nuovi valori, i nuovi contenuti, le 'nuove immagini'. [...] il canone archetipico è sempre originato dall'attività creativa di individui 'anomali': sono i fondatori di religioni, di sette, di filosofie, di dottrine politiche, di ideologie e di movimenti spirituali, al riparo dei quali vive l'uomo collettivo, senza essere costretto ad entrare in contatto con il fuoco originario della rivelazione diretta o di sperimentare la sofferenza della creazione”⁴⁵⁶.

L'incesto uroborico può compiersi solamente a seguito di un atto di valore eroico, in cui si fondono volontà, impulso e desiderio⁴⁵⁷; questi consentono all'artista-Puer-Eroe di superare il primitivo ed istintivo timore del Femminile-inconscio⁴⁵⁸, di penetrare in esso e di giungere ad una gestione consapevole dello stato caotico delle dimensioni irrazionali della psiche inconscia: “la creatività [...] è sempre in relazione con certe follie, certe oscurità ed orge, inseparabili dal simbolismo della morte e delle tenebre”⁴⁵⁹. L'oscurità del grembo della Grande Madre può, infatti, intendersi come la culla della *participation mystique*⁴⁶⁰, luogo in cui si dà la fusione “di ciò che è logicamente contrario [...] in cui ogni cosa è sacra e magicamente operante”⁴⁶¹:

“[...] al di là della porta si spalanca una vastità senza confine piena di inaudita indeterminatezza, priva in apparenza di interno e di esterno, di alto e di basso, di qua e di là, di mio e di tuo, di buono e di cattivo. È il mondo dell'acqua, in cui è sospesa ogni vita, [...], l'anima di tutto ciò che è vivo, dove io sono inseparabilmente questo e quello, dove io esperimento l'altro in me stesso e l'altro esperimenta me come un Io”⁴⁶².

Dalla vittoriosa lotta con la Grande Madre uroborica l'artista-Puer riemerge profondamente rigenerato:

“All'unione del figlio adolescente con la madre onnipossente segue una fase in cui il maschio adulto si unisce nello *hieros gamos* [...]. Solo ora il maschile è diventato maturo e può esplicare la propria capacità di fecondare”⁴⁶³.

⁴⁵⁵ Cfr G. Filoramo, *Religione*, cit., pp. 228-230 e p. 235.

⁴⁵⁶ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 327.

⁴⁵⁷ Cfr Idem, *Art*, cit., pp. 88-89.

⁴⁵⁸ Cfr. Idem, *Fear*, cit., p. 255.

⁴⁵⁹ M. T. Colonna, “La Morte e il Femminile: i Misteri” in *Rivista di Psicologia Analitica*, Vol. II, n. 27, 1983, p. 146.

⁴⁶⁰ Cfr. C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 37.

⁴⁶¹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 248.

⁴⁶² C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 40.

⁴⁶³ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 180.

In seguito al contatto con il Femminile-inconscio, la coscienza trasformata può, così, convertirsi in un veicolo in grado di propagare le istanze di trasformazione a beneficio dell'intera collettività culturale:

“Grazie all'uomo creativo il mondo degli archetipi penetra attraverso il simbolo nel mondo cosciente della cultura. Questa realtà che sorge dal profondo feconda, trasforma, amplia la vita del collettivo, costituendo per il gruppo e per l'individuo quello sfondo che solo conferisce un senso all'esistenza”⁴⁶⁴.

La riemersione degli artisti dalle dimensioni inesplorate dell'inconscio diede vita ad una trasformazione in grado di estendersi a tutta la collettività cosciente. Il frutto della discesa dei modernisti nelle profondità della psiche ottenuto mediante l'incesto uroborico fu “il nuovo, la cui liberazione rende possibile il progresso dello sviluppo”⁴⁶⁵. La rivoluzione compiuta dagli artisti modernisti fu, di fatto, doppiamente eroica: questi, infatti, non solo dovettero vincere la paura atavica dell'inconscio-Femminile, ma anche uccidere il Grande Padre⁴⁶⁶, opponendosi alla supervisione censoria ed inibente operata da questo sulla cultura del tempo al fine di scongiurare ogni contaminazione tra coscienza patriarcale ed inconscio matriarcale.

Il processo creativo messo in atto dal Modernismo artistico, se inteso in questo senso di incontro tra strutture archetipiche, può interpretarsi come il terreno in cui, a fine Ottocento, prese l'avvio un processo di centrovversione in seno alla cultura occidentale. Grazie alla mediazione artistica, il collettivo poté nuovamente fondersi con l'individuale e la coscienza scendere a patti, in un dinamismo genuinamente dialettico, con la matrice collettiva inconscia comune ad ogni uomo e ad ogni cultura. Ciò si tradusse in una ridefinizione dell'arte secondo un orientamento femminile, improntato, cioè, ai valori proposti dalla coscienza matriarcale e dall'inconscio della Grande Madre uroborica. La rivoluzione delle arti, intesa come momento in cui la coscienza cercò un contatto con le dimensioni oscure e lunari dell'inconscio, può essere interpretata anche in termini di slittamento da un *regime diurno* dell'immaginario ad uno speculare *regime notturno*. Questi, secondo la teorizzazione che offre Durand, sono da intendersi come macro-contenitori all'interno dei quali trovano spazio determinati isomorfismi (o meglio, isotopismi) e costellazioni simboliche. Se ricordiamo che queste, nell'indagine della psicologia analitica, possono essere, a loro volta, ricondotte a gruppi archetipici predeterminati vediamo come la coscienza patriarcale retta dal Grande Padre sia evidentemente

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 328.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 185.

⁴⁶⁶ Cfr. *Idem*, *Art*, cit., pp. 88-89.

assimilabile, nell'ottica dell'archetipologia dell'immaginario proposta da Durand, al regime diurno. Questo è da intendersi come regno dell'antitesi⁴⁶⁷, fondato sull'atteggiamento polemico del gesto diairetico che, utilizzando lo strumento razionale, persegue la divisione, l'analisi ed il discernimento progressivo delle realtà e delle immagini da questa evocate: a questo territorio appartiene, dunque, ogni metafora ascensionale che si muove verticalmente verso la luce⁴⁶⁸ della coscienza, lasciandosi sempre di più alle spalle, negli eccessi di catarofilia, le tenebre fluide ed indistinte dell'inconscio. Il regime diurno corrisponde, cioè, alla fantasticheria schizomorfa del discontinuo⁴⁶⁹ afferente ad una cultura fondata sul pensiero filosofico razionalista e sull'epistemologia prometeica post-cartesiana. Queste celebrano, infatti, proprio la diairesi, intesa come l'atteggiamento conflittuale e polemico della coscienza verso il mondo. Questa modalità del pensiero si estrinseca in un costante e progressiva separazione degli enti in un susseguirsi di dicotomie sempre più inconciliabili e laceranti⁴⁷⁰; in una cultura improntata all'inflazione della coscienza e alla deflazione dell'inconscio si assiste all'imperialismo del dualismo logico (che, rimpiazzandola con i concetti, matematizza ogni immagine) e al dominio incontrastato di una visione parmenidea del reale, parcellizzato e colto solamente nei suoi aspetti nucleari discreti e geometricamente regolari⁴⁷¹:

"[...] Tutto il regime diurno della rappresentazione, in nome del suo fondamento diairetico e polemico, riposa sul gioco delle figure e delle immagini antitetiche. Si può anche dire che l'intero senso del regime diurno dell'immaginario risiede nel pensiero "contro" le tenebre, nel pensiero contro il semantismo delle tenebre, dell'animalità e della caduta, ossia contro Chronos, il tempo mortale"⁴⁷².

Alle declinazioni dell'immaginario connesse con la Grande Madre, represses dalla dominante identitaria e dalle pretese di questa di codificare la cultura e l'arte, ricorsero gli artisti modernisti per equilibrare lo stesso in una direzione opposta a quella canonica. L'attività creativa del Modernismo si manifestò, cioè, nel suo senso più proprio nel recupero e nella gestione di tutte quelle pulsioni e tensioni che normalmente sono represses e nella scelta di conciliare le polarità che costellano il regime diurno con quelle del regime notturno:

"[...] in ogni fase storica, l'immaginazione è presente per intero, in una duplice e antagonistica motivazione: pedagogia dell'imitazione, dell'imperialismo delle immagini e degli archetipi tollerati dall'ambiente sociale, ma anche fantasie avverse della rivolta, dovute

⁴⁶⁷ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 69.

⁴⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 219.

⁴⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 223.

⁴⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 220-222.

⁴⁷¹ Cfr. *ivi*, pp. 230-231.

⁴⁷² *Ivi*, p. 229.

alla rimozione di questo o quel regime dell'immagine da parte del contesto e del momento storico"⁴⁷³.

La filiazione del Modernismo ispano-americano con l'estetica romantica ci consente di chiarire ancora meglio in che senso i modernisti possono intendersi come co-responsabili dello slittamento dell'immaginario collettivo verso le dimensioni del regime notturno afferente alla coscienza matriarcale. Sappiamo, infatti, che questi si opposero alla cultura dei padri anche grazie al recupero romantico per mezzo del quale si sottolineò il rifiuto dell'estetica apollinea e classicheggiante propugnata Senex, nella sua forma ordinata, razionale, misurata e scevra di eccessi. Notiamo come secondo Durand sia appunto possibile "[...] designare i due grandi gruppi della [...] tipologia [...] con due termini tratti dalla storia culturale: i 'classici e romantici', bipartizione corrispondente, *grosso modo*, al privilegio alternativo dei regimi dell'immaginario"⁴⁷⁴. I modernisti mostrarono, infatti, un'evidente preferenza per le strutture sintetiche⁴⁷⁵, in una tensione verso il compromesso che si dà nel segreto del ripiegamento intimistico⁴⁷⁶ in cui i contrari si armonizzano a discapito dell'atteggiamento polemico ed analitico afferente alla retorica dell'arte didascalica ottocentesca. Il tentativo di armonizzare i contrari, che procede in un processo costante di adattamento e assimilazione tipico del linguaggio simbolico⁴⁷⁷, si tradusse, infatti, nel progressivo avvicinamento dell'arte di fine Ottocento all'adozione di un'estetica plurale e alternativa. Il Modernismo artistico agì, infatti, come una storta alchemica in cui si riversarono energie archetipiche in grado di favorire l'emersione di soggettività testuali svincolate dai modelli canonici ed in cui si affrontavano temi del tutto nuovi ed arricchiti rispetto ai dettami precedenti. Con l'immersione nella coscienza matriarcale, si iniziarono a privilegiare forme multiple rispetto a percorsi univoci e a lasciare libero corso alla natura flessibile e mutevole dell'esistenza e dell'arte che di questa si fa riflesso e rappresentazione⁴⁷⁸. In relazione all'eventuale validità di etichette quali quella di "arte al femminile", la critica femminista (soprattutto quella derivante dalla scena teorica francese) ha risposto alla questione in modo onto-fenomenologico: una qualità artistica da riconoscersi quale "peculiarmente femminile" sarebbe quella che, recuperando la lingua primordiale del corpo materno, lascia fluire liberamente l'erotismo, i flussi emotivi e i processi

⁴⁷³ *Ivi*, p. 485.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 475.

⁴⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 429-440.

⁴⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 330.

⁴⁷⁷ Cfr. *ivi*, pp. 429-440.

⁴⁷⁸ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 7-8.

dell'inconscio. Tutto ciò che, cioè, appartiene alla corporeità materiale desiderante, tanto censurata dalla razionalizzazione e dal logos maschile:

"[...] La coscienza matriarcale non è propria solo della donna, ma esiste anche nell'uomo, in forma di coscienza-Anima. Questo è vero particolarmente per l'uomo creativo, ma è atteggiamento generale l'affidarsi all'attività dell'inconscio per le ispirazioni e le idee, e anche nel funzionamento degli istinti e nell' 'afflusso di libido' alla coscienza"⁴⁷⁹.

La creazione artistica intesa come frutto di un recupero della matrice uroborica-matriarcale non sarebbe, cioè, prerogativa unica di artiste donne, ma di chiunque, a prescindere dal sesso biologico, si collochi a metà tra l'esperienza della coscienza matriarcale e della sua messa in scena enunciativa; di chiunque si faccia, a proprio modo, portatore di un comune e sovversiva tendenza anti-concettualistica in cui, quindi, la componente femminile assume un valore del tutto transpersonale, facendosi occasione articolatrice e potenziante delle più svariate forme di trasgressione identitaria⁴⁸⁰. In questo senso, l'arte modernista può dirsi indubitabilmente influenzata dalla coscienza matriarcale uroborica nell'adozione di un'estetica fluida e rimodellante, tipica di ogni elaborazione eterogenea dell'alterità individuale: profondamente debitrice dell'influsso archetipico della Grande Madre furono, cioè, tutte quelle opere che, con il proprio contributo estetico, si opposero alle pre-strutturazioni identitarie imposte dalla coscienza patriarcale e che rifiutarono i calchi ideologici figli di un discorso egemonico che avrebbe voluto mantenere i valori culturali sotto i raggi cocenti della luce della coscienza e del regime diurno. Nella messa in discussione dei condizionamenti e nella destabilizzazione del prestabilito, il Modernismo ricorse all'esplorazione tematica delle dimensioni irrazionali dell'inconscio ed alla formalizzazione stilistica del linguaggio a questo connaturato: prediligendo tutto ciò che confonde, disorganizza e rende ambiguo il significato, l'arte a cavallo tra Otto e Novecento può guadagnare, di conseguenza, anche la denominazione di "arte matriarcale-uroborica".

1.3.1 Irrazionalismi artistici: rivoluzioni tematiche e stilistiche

Una delle conseguenze dello slittamento in senso matriarcale-lunare portata avanti dal Modernismo artistico fu la messa in discussione del realismo letterario, figlio della cultura solare prometeica positivista. La voglia di imporre la *novitas* artistica ai

⁴⁷⁹ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 58.

⁴⁸⁰ Cfr. N. Richard, *op. cit.*, pp. 733-744 e cfr. L. J. Beard, "La subjetividad en la metaficción feminista latinoamericana" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, Num. 182-183, Gennaio-giugno 1998, pp. 299-311.

dettami della *traditio* si tradusse in un'esigenza di rinnovamento che portò ad un sovvertimento del canone letterario ottocentesco: la perdita dell'oggettività si riflesse anche nella messa a punto di nuovi temi e nuove tecniche che contribuirono a soppiantare il realismo letterario ottocentesco sia a livello di contenuti sia su di un piano formale⁴⁸¹. Il realismo naturalista si era diffuso in Ispano-America durante i decenni centrali del XIX secolo, assumendo, come vedremo meglio anche in seguito, particolari connotazioni ideologiche quando la cultura dominante iniziò ad avvalersi di questo mezzo stilistico con precise finalità pedagogiche. Estendendo la razionalizzazione scienziata di stampo positivista alle narrazioni sociali, il romanzo naturalista, perfettamente in linea con la precedente narrativa fondazionale, fu caratterizzato da una progressiva e crescente contaminazione tra nazionalismo etico e sapere medico. Il fine ultimo era quello di creare un immaginario che collaborasse alla costruzione e al consolidamento di un ordinamento identitario nazionale, in grado di disciplinare anche quelle tendenze eterogenee ed eterodosse della cultura che già dalla seconda metà dell'Ottocento erano considerate fonte di potenziale destabilizzazione per l'ordine costituito⁴⁸². L'incombente crisi dell'assetto prometeico e la progressiva disgregazione del monopolio della coscienza patriarcale aveva contribuito a rivoluzionare i temi letterari già a partire dalla seconda metà del XIX secolo: "lo fantástico [...] es en todas partes posterior a la imagen de un mundo sin milagro sometido a una causalidad rigurosa"⁴⁸³. Di fronte alla sterilità creativa connessa alla letteratura naturalista, portavoce della filosofia positiva, l'arte modernista reagì opponendosi al principio di razionalizzazione mediante nuovi ricorsi tematici prima ancora che stilistici⁴⁸⁴. La necessità di reintegrare l'inconscio all'interno della coscienza spinse gli artisti modernisti a compiere molteplici incursioni nell'ambito della letteratura del fantastico e dell'irrazionale, nell'esplorazione narrativa dell'inspiegabile, del misterioso, dell'invisibile e del sovrannaturale. Sul finire dell'Ottocento, la letteratura si rivolse, cioè, proprio al caos dell'inconscio primordiale⁴⁸⁵ come ad un nuovo serbatoio di suggestioni tematiche:

"Más allá de las modalidades específicas en que se concretizan, resultan particularmente notoria en la narrativa que se escribe hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, la aparición de características tales como la propensión hacia lo irracional y lo misterioso, cierta

⁴⁸¹ Ricordiamo che la secessione 'antizoliana' vide la luce, in Francia, nel 1885, con la pubblicazione del relativo manifesto sul *Figaro* (cfr. G. Allegra, *Regno*, cit., p. 73).

⁴⁸² Cfr. A. Rodríguez Perisco, recensione di G. Nouzielles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario: Beatriz Viterbo, Estudios Culturales, 2000 in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, num. 197, Ottobre-Dicembre 2001, pp. 797-820.

⁴⁸³ R. Callois cit. in C. L. Sellés, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 23.

⁴⁸⁵ R. Darío, cit. in A. González Salvador, "De lo fantástico y de la literatura fantástica", in *Anuario de Estudios Filológicos*, n.VII, 1984, p. 215.

deliberada ambigüedad en el mensaje artístico, la predilección por lo extraordinario, lo anómalo y lo exorbitante, la exploración literaria de experiencias oníricas e hipnóticas, en suma, la aparición de una serie de fenómenos que pueden resumirse en lo que se ha llamado la 'estetización de lo irracional y de lo terrible'⁴⁸⁶.

La stessa letteratura di stampo realista e naturalista, che fino a quel momento aveva fatto oggetto delle proprie esplorazioni le dimensioni più esteriori del sociale, fu gradualmente influenzata dalla contaminazione in atto tra espressione artistica e pulsioni irrazionalistiche. La prosa psicologica di fine Ottocento lascia trapelare tutta l'angoscia e il turbamento panico sottesi all'indagine di un territorio inesplorato ed ambiguo come quello delle emozioni umane. Nel conflitto in atto tra visibile ed invisibile, tra realtà esteriore e realtà interiore, il dato materiale, confrontato con la ricchezza e con la perturbante profondità degli avvenimenti psichici inconsci, passò inevitabilmente in secondo piano⁴⁸⁷ ed anche l'interesse letterario si rivolse con naturalezza alle dimensioni del notturno, dell'emotivo, delle profondità dello spirito umano, verso tutto ciò che, usando parole di Darío, "ven los ojos de sombra"⁴⁸⁸. Agli svariati trattati medici che indagavano i risvolti più oscuri della mente si affiancò la proliferazione di romanzi sociali, definiti da Nouzielles come *ficciones somáticas*, in cui i protagonisti sono spesso affetti da turbe psicologiche chiaramente ascrivibili ad un conflitto tra soggettività ed oggettività, tra razionalismo ed irrazionalismo, tra coscienza ed inconscio:

"Las ficciones somáticas del naturalismo están armadas sobre las ficciones patológicas de la medicina. El discurso médico proveyó a los escritores no sólo de presupuestos epistemológicos acerca del cuerpo y de una iconografía extensa de lo patológico, sino también de un criterio de autoridad para legitimar ciertos prejuicios sociales"⁴⁸⁹.

Anche la stessa letteratura naturalista iniziò, dunque, ad indagare le dimensioni più oscure, segrete, irrazionali e morbose dell'animo umano, in perfetta aderenza ai principi della scienza medica del tempo: "[...] en tantos [...] textos finiseculares, [...] el misterio gótico ha sido reemplazado por el voyeurismo clínico, *el frisson metafísico* por la curiosidad patológica"⁴⁹⁰. Nelle ultime due decadi del XIX secolo, gli artisti modernisti, difendendo l'autonomia del prodotto artistico e tentando di liberarlo da ogni risvolto utilitaristico, si opposero agli intenti pedagogici del realismo naturalista, appropriandosi di questo genere letterario e lo reinterpretarono,

⁴⁸⁶ I. Köning, cit. in C. L. Sellés, *op. cit.*, p. 19

⁴⁸⁷ Cfr. J. F. Day, "La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Num. 146-147, Gennaio-Giugno 1989, pp. 251-272

⁴⁸⁸ Cfr. C. L. Sellés, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸⁹ G. Nouzielles, cit. in A. Rodríguez Perisco, *op. cit.*, pp. 798-799.

⁴⁹⁰ S. Molloy, "La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, n. 184-185, Luglio-Dicembre 1998, pp. 539-540.

integrandolo con le suggestioni del tutto opposte tipiche della letteratura fantastica⁴⁹¹. Alcune specifiche declinazioni narrative di fine Ottocento, appartenenti al genere della *science fiction*, sono altrettanto riconducibili ad una comune volontà di smantellare, sul piano narrativo, la fede nell'esistenza di una realtà oggettiva e pre-determinata. Questo specifico genere letterario si inserisce nella scia della narrativa gotica pre-romantica: il noto romanzo di Mary Shelley, del 1818, può considerarsi come un'anticipazione del genere. Con il *Frankenstein*, ebbe, cioè, inizio la cosiddetta *letteratura prometeica* legata al dramma conoscitivo, successivamente perfezionatasi con i più classici testi della letteratura fantastica pubblicati a partire dagli anni '70 dell'Ottocento in poi⁴⁹². Con questo tipo di creazioni letterarie si vide il massiccio ingresso della scienza nel mondo dell'arte. Ciò che è interessante notare è come molte di queste narrazioni siano, in realtà, collocabili in una sensibile zona di confine posta a metà tra il reale e lo scientifico, in uno spazio liminare contiguo alla dimensione del fantastico, del meraviglioso e dell'orripilante⁴⁹³. Rimodellando i miti della potenza umana, Prometeo positivista aveva aggiunto alla forza fisica del titanismo romantico nuovi motivi di auto-compiacenza e di sfida grazie allo strumento della logica intellettuale e della scienza. Il fascino della conquista prometeica non era riuscito, però, ad oscurare del tutto la volontà di indagare *oltre* ai piani normalmente trattati dal mondo delle scienze positive. La letteratura prometeica ottocentesca non era stata in grado di arginare la curiosità che spingeva uomini ed artisti verso l'inconscio, inteso come il luogo del temibile ignoto ermetico e dell'irrazionale dionisiaco. Facendosi interprete dei cambiamenti epistemologici del tempo, questo genere letterario, verso la fine del XIX secolo, iniziò ad espandersi in direzioni significativamente nuove. L'incursione dell'irrazionale in letteratura si tradusse nella necessità di elaborare artisticamente tutta una serie di fenomeni inspiegabili ed incomprensibili secondo le leggi del tempo, intendendo con *irrazionale* tutto ciò che non rientra all'interno di un sistema logico volto ad

⁴⁹¹ Cfr. G. Mora, "Modernismo decadentista: Confidencias de psíquicos de Manuel Díaz Rodríguez" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, Num. 178-179, Gennaio-giugno 1997, pp. 263-274.

⁴⁹² Dalla creazione di Frankenstein, alla bioscissione della personalità del Dr. Jekyll, la narrativa prometeica avviata dalla Shelley si fa utopia della chimica, della fisica, della biologia e dell'astronomia. Lo si vedrà nelle opere di svariati autori del genere in cui denominatori comuni sono il superamento delle leggi fisiche, i mutamenti biologici e l'automazione. Esempi classici di superamento delle leggi fisiche ci sono offerti, ad esempio, da Jules Verne nel romanzo *De la terre à la lune* (1865) e da Wells con *The Time Machine* (1895), *The Invisible Man* (1897), *The First Men in the Moon* (1901). Mutamenti biologici dell'uomo si ritrovano nel famoso romanzo di Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) e successivamente in altri testi di Wells, quali *The Island of Mr. Moreau* (1896) e *The Country of the Blind* (1911); per lo sviluppo dell'automazione si pensi a *Maelzel's Chess Player* di Poe (cfr. G. Spina, "Il mito superumano nella 'science fiction'" in E. Zolla, *op. cit.*, vol. IV, p. 354. Per il riferimento ai testi qui citati si vedano le pp. 354-365, mentre per lo sviluppo della letteratura prometeica si veda Idem, "Il 'Prometeo' di Mary W. Shelley" in *ivi*, pp. 65-66).

⁴⁹³ Cfr. *ivi*, pp. 63 e segg..

organizzare, spiegare e comprendere il mondo circostante e che, sfuggendo alle norme della *ratio*, mette in discussione la validità delle stesse⁴⁹⁴. Da questa fascinazione per le dimensioni irrazionali dell'inconscio sorsero tanto il *topos* letterario del medico dell'occulto⁴⁹⁵, dotato di raro intuito nell'affrontare l'imperscrutabile ed in grado di risolvere casi clinici insondati e insondabili secondo le normali vie della scienza, quanto il più specializzato *ghost finder*, elemento tipico di molti racconti inglesi dei primi anni del XX secolo⁴⁹⁶. La letteratura del soprannaturale, oltre a detti personaggi-motivi ricorrenti, accolse anche simboli specifici, emblematici della crisi culturale del periodo, quali il 'libro immaginario'⁴⁹⁷ - espressione della sapienza occulta in alternativa alla scienza ufficiale- e svariate divagazioni sul tema del 'doppio', evidente manifestazione del dualismo esistenziale (già intuito dai romantici prima ancora che le scienze psicologiche posizionassero effettivamente questo "doppio" negli strati inconsci della psiche) e che si tradusse nella massiccia presenza di mostri, golem, vampiri, licantropi ed androidi nei racconti della letteratura fantastica di fine Ottocento⁴⁹⁸. Furono i primi dubbi sul presunto trionfo del *homo faber* a dare linfa alle nuove forme letterarie a cavallo tra XIX e XX secolo, riflesso diretto in ambito artistico della perplessità sui limiti del metodo scientifico che sorprese la coscienza collettiva di quegli anni. All'alba del XX secolo, lo scienziato-superuomo dei racconti fantastici aveva, infatti, già raggiunto tutte le sue mete ed ogni suo sogno pareva realizzabile con sempre minor fatica e sempre maggior successo, "ma, giunto a questo punto, gli si spalanca in una qualche nuova versione l'arcaico baratro della dannazione: egli deve constatare che il tutto conquistato è un nulla -perché nulla in natura si ottiene per nulla- ed alla parabola

⁴⁹⁴ Cfr. J. F. Day, *op. cit.*, pp. 251-272

⁴⁹⁵ Del *physician extraordinary*, maestro della speculazione sul sovrannaturale, un precursore fu Septimius Felton di Nathaniel Hawthorne. Lo scienziato di Hawthorne si impegna nella creazione di un ibrido che ricorda da vicino la titanica sfida agli dei: progetta e realizza una minuscola farfalla meccanica, animata e resa in tutto e per tutto vivente ad opera di afflati mesmerici, operazione che ricorda molto da vicino la teurgia paracelsiana della creazione dell'*homunculus*. Un altro modello per i futuri sviluppi della figura del 'detective dell'occulto' fu quello offerto dall'irlandese Sheridan Le Fanu nell'antologia di racconti fantastici *In a Glass Darkly* (1872) che diede vita al personaggio di Martin Hesselius (cfr. A. Palumbo, "Alchimisti e scienziati satanici in Hawthorne" in E. Zolla, *op. cit.*, vol. V, p. 140 e p. 162 e cfr. G. Spina, "Il superuomo..." (Op. cit.) in E. Zolla, *op. cit.*, vol. III, pp. 233-237).

⁴⁹⁶ *John Silence*, di Blackwood, appare nel 1905 ed in questo testo si fa evidente "l'impegno a fare letteratura su temi disparati della psicologia e della psicanalisi, della psichiatria e della frenologia, della parapsicologia e della metapsichica. Cinque casi che si presentano come un famiglia di varianti aventi per parametro, o costante arbitraria, l'invasione psichica" (cfr. *ivi*, p. 239).

⁴⁹⁷ Non è un caso che molti dei nomi più noti della narrativa soprannaturale inglese presero parte a svariate iniziazioni esoteriche: "[...] perforando il muro delle omertà e delle reticenze, la storiografia ha potuto infatti accertare l'affiliazione a una o a più delle suddette società di prestigiosi esponenti della letteratura come Bulwer-Lytton e W. B. Yeats nonché di *petit maîtres* di recente rivalutazione come Algernon Blackwood, Arthur Machen, Lord Dunsany, Aleister Crowley e fors'anche Bram Stoker e Sax Rohmer" (*Ivi*, p. 235 e cfr. anche B. J. Gibbons, *op. cit.*, p. 32).

⁴⁹⁸ Cfr. G. Spina, "Il superuomo..." (cit), in E. Zolla, *op. cit.*, vol. III, pp. 252-253.

ascendente succede quella discendente"⁴⁹⁹. Lo scienziato della letteratura *fin de siècle* si era addentrato nello spazio della perfettibilità materiale proclamata dalla scienza, spingendosi in spazi talmente distanti⁵⁰⁰ da sconfinare in un inevitabile e progressivo allontanamento da sé stesso, riflesso narrativo di una coscienza patologicamente frammentata che oramai non può più fare a meno di "ascoltare i dubbi che insorgono nella cattiva coscienza dell'apprendista stregone"⁵⁰¹ che ha errato la formula della sua avventura conoscitiva"⁵⁰². La regressione nell'inconscio letterario fu la necessaria compensazione, in un percorso di umile ripiegamento e di discesa, di quella verticalizzazione esasperata e inorgoglita promossa dall'ύβρις scienziata. In questo genere di letteratura trovò, cioè, spazio quell'atto fortemente trasgressivo che Callois definisce come *l'assalto all'Impossibile*. Accogliendo l'inaudito, l'inatteso e il sovrannaturale che si oppone ad ogni logica, si tesero i limiti normalmente intesi tra realtà e fantasia, relativizzando la nozione stessa di confine. In queste narrazioni si assiste a contatti tra esseri umani ed entità disincarnate (come spettri, doppi o demoni), ci si imbatte nell'esistenza di figure dotate di poteri sovrannaturali (come vampiri o stregoni in grado di lanciare incantesimi), si osservano oggetti inanimati prendere vita o intere porzioni di spazio venire meno, si patiscono le conseguenze di alterazioni nello scorrere del tempo e ci si muove in preda ad una confusione che non consente più di distinguere lo stato di veglia da quello onirico: si infrangono, in sostanza, quelle leggi fondamentali su cui, secondo la scienza positiva, si sarebbe dovuta reggere, in modo rigidamente prestabilito, la materia⁵⁰³. Proprio in questi specifici ambiti narrativi iniziarono a palesarsi i primi dubbi della coscienza del tempo in merito ai rischi conseguenti allo squilibrio di una cultura dedita unicamente ad una monopolistica celebrazione della coscienza e della razionalità:

"[...] le falle di una cultura deragliata, il vuoto della perduta sapienza. [...] i sintomi del malessere, i primi vaghi timori del baratro cui la cecità umana va incontro sono nell'aria; i dubbi che macerano la cattiva coscienza sono avvertiti e trasmessi dalle sensibili antenne dell'arte. La quale ne porge raffigurazioni emblematiche, tutte riducibili ad un tema comune: la dannazione"⁵⁰⁴.

⁴⁹⁹ Idem, "Il mito superumano nella 'science fiction'" in E. Zolla, *op. cit.*, vol. IV, pp. 351-353.

⁵⁰⁰ Si immaginano, anche, in certi racconti, forme di vita extraterrestri nella speranza "che il silenzio infinito degli spazi, che sgomentava Pascal, alla fine si desti e risponda. L'uomo è stanco di sentirsi solo in un universo vuoto" (S. Solmi, prefazione a *Le meraviglie del possibile*, Torino 1973, p. XII, cit. in *ivi*, p. 357).

⁵⁰¹ Si veda, ad esempio, l'opera goethiana *L'apprendista stregone* in cui il protagonista evoca forze sovrannaturali ed, incapace di dominarle, ne finisce sopraffatto.

⁵⁰² *Ivi*, p. 231.

⁵⁰³ Cfr. A. González Salvador, *op. cit.*, pp. 207-226.

⁵⁰⁴ G. Spina, "Il mito superumano..." (cit.) in E. Zolla, *op. cit.*, vol. IV, p. 231. Si pensi, ad esempio, al *Gordon Pym* di E. A. Poe.

Anche l'incursione degli autori modernisti ispano-americani in ambito fantastico si caratterizzò dal ricorso ai temi già canonici del genere su scala internazionale: anche nel fantastico ispano-americano si esprime la tensione in atto nell'inconscio collettivo di quei decenni tra coscienza patriarcale-prometeica e l'emergente coscienza matriarcale-ermetica. *Topoi* ricorrenti furono, anche qui, la messa in discussione della realtà e della distinzione tra questa e il dominio dell'irrealtà, il conflitto tra ragione ed immaginazione, l'irruzione del sovrannaturale in svariate forme, il superamento di spazi liminali e di confini e i dubbi crescenti in merito al progresso e al valore conoscitivo della scienza. Sulle giovani generazioni di scrittori ispano-americani ebbe una grande influenza in particolare l'opera di E. A. Poe, filtrata anche attraverso la fama ottenuta da questo negli ambienti francesi. Tra i paesi ispano-americani in cui si verificò una maggiore ricezione del genere, l'Argentina si pone indiscutibilmente in primo piano⁵⁰⁵ anche in virtù delle numerose traduzioni di opere fantastiche inglesi e francesi ivi circolanti già dalla seconda metà del XIX secolo. Testi quali "El guante negro", "La novia del muerto" e "El lucero del manantial" manifestano una relazione pionieristica del genere fantastico già da parte della romantica Juana Manuela Gorriti⁵⁰⁶. Di capitale importanza fu, in particolare, il contributo offerto da Lugones, con *Las Fuerzas Extrañas*, pubblicato nel 1906. Questo testo, in cui si manifestano le medesime inquietudini per la deriva dello scientismo e per le oscure forze da questa risvegliate tipiche della letteratura fantastica europea di fine Ottocento, pone in evidenza una serie di temi e di strategie narrative che saranno poi ampiamente riprese dai seguaci del genere⁵⁰⁷. Quiroga, a sua volta, accolse le suggestioni dell'amico Lugones e si cimentò, con anche maggior successo, nella produzione di una letteratura fantastica incentrata sul tema degli scienziati e delle incursioni proibite di questi oltre i limiti della realtà materiale: si pensi, ad esempio, ai racconti *El retrato* e *El hombre artificial*,

⁵⁰⁵ Cfr. O. Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano: antología comentada*, Andrés Bello, 1998.

⁵⁰⁶ Cfr. I. S. Coromina, "El destino de la mujer transgresora en tres cuentos con desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti", in *Especulo. Revista de estudios literarios*, num. 43, Universidad Complutense, Madrid, 2009 (Url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/jmgorriti.html>); cfr. Z. Jiménez Corretjer, *El fantástico femenino en España y América*. Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Perri Rossi, Universidad de Puerto Rico, 2001, pp. 113-163.

⁵⁰⁷ Per le contaminazioni esistenti tra *science fiction* e letteratura fantastica in Ispano-america (con particolare attenzione alla letteratura argentina e messicana) si veda R. Haywood Ferreira, *The emergence of Latin American science fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2011, pp. 130-171. Per il tema del doppio cfr. *ivi*, pp. 172-216. Per discussioni più ampie sulla letteratura fantastica in America Latina cfr. A. Castro, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002, pp. 47-77 e pp. 118-162 e cfr. J. Roderó, *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, New York, Peter Lang Publishing, 2006, pp. 5-25.

pubblicati durante il soggiorno dell'autore a Buenos Aires⁵⁰⁸. Da sottolineare, inoltre, la frequentazione con il genere fantastico dello stesso Rubén Darío (in *Cuentos fantásticos*). La produzione dariana che si fonda su elementi fantastici e misteriosi appare profondamente poliedrica, riunendo racconti assai eterogenei tra loro e strutturati attorno ad una molteplicità di suggestioni legate ai nomi più noti all'interno del panorama internazionale del genere fantastico, in aderenza ai dettami della descritta *science fiction*: si pensi, in particolare, a "La extraña muerte de fray Pedro" in cui l'artista rappresenta i pericoli in cui può incappare un "espíritu perturbado por el demonio de la ciencia". L'incursione di Darío nel mondo del fantastico si avvale, inoltre, anche di altre fonti e riferimenti che spaziano dalle leggende popolari nicaraguensi alla letteratura inglese e nordamericana del terrore (si pensi al vampirismo di "Thanathopia", pubblicato nel 1893 o allo spettro di "La larva", del 1910), includendo persino recuperi mitologici e biblici (si veda, ad esempio, "El Salomón negro", pubblicato nel 1899)⁵⁰⁹.

La prosa psicologica modernista accolse le contaminazioni derivanti dal genere fantastico che tanto successo stava riscuotendo sulle scene letterarie internazionali: tra i possibili esempi di queste contaminazioni, si pensi alla raccolta *Cuentos frágiles* (1883) di Manuel Gutiérrez Nájera, al romanzo breve *El bachiller* (1895) di Nervo o ai racconti contenuti in *Confidencias de psíquicos* (1896) di Manuel Díaz Rodríguez. In questa prosa si assiste ad un maggior rilievo attribuito alle dimensioni oniriche rispetto alla quotidianità della veglia, in una chiara preferenza per il linguaggio connaturato alla coscienza matriarcale a discapito dell'empirismo fattuale attinente alla controparte patriarcale:

"Il sogno è il prodotto psichico nel quale soprattutto è possibile ritrovare lo stadio uroborico; come tutti gli altri stadi remoti della storia del mondo, anche questo stadio continua a esistere in noi e viene riattivato ogni qual volta si produca una caduta del livello di coscienza, dovuta, per esempio, al sonno, a debolezza, a malattia o a un qualsiasi altro motivo. Quando sprofondiamo nel mondo del sogno, l'Io e la coscienza, essendo dei prodotti recenti dell'evoluzione umana, si ridissolvono"⁵¹⁰.

Nel sogno, infatti, si sperimenta "[...] il sentimento di unione con il tutto, l'interscambiabilità e la mutevolezza dei contenuti secondo le leggi della somiglianza

⁵⁰⁸ Cfr. P. Speck, "Las Fuerzas Extrañas, Leopoldo Lugones y las Raíces de la Literatura Fantástica en el Río de la Plata", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Num. 96-97, Luglio-Dicembre 1976, pp. 411-426.

⁵⁰⁹ Cfr. L. M. Méndez, "La incursión de Rubén Darío en la literatura de terror", in *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense, Madrid, 1999, (url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/rdario.html>). Per uno studio più completo sull'irrazionalismo all'interno del Modernismo ispano-americano si veda il già citato C. L. Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

⁵¹⁰ E. Neumann, *Origeni*, cit., p. 243.

e dell'affinità simbolica, il carattere simbolico del mondo, il significato simbolico dello spazio [...]”⁵¹¹. Alcuni esempi della centralità attribuita al linguaggio della Grande Madre-inconscio si trovano, ad esempio, nel racconto “La última ilusión” (1893) di Casal o in “Viejas epístolas” (1901) di Coll in cui nello scontro tra sogno e realtà quest’ultima ne esce chiaramente sconfitta. La medesima esaltazione e celebrazione del linguaggio onirico si ravvisa anche in “Inefable ausencia”, un racconto del 1898 di Lugones, inserito una decina di anni più tardi all’interno di *Lunario sentimental*. Ugualmente, nel romanzo del 1902 di Manuel Díaz Rodríguez, *Sangre Patricia*, il protagonista, dopo la morte della propria futura sposa, si abbandona ad uno stato intermedio tra veglia e sogno allo scopo di ricongiungersi con l’amata perduta. Il sogno come cardine dello sviluppo narrativo⁵¹² si ritrova anche in alcuni racconti di Nájera (come “Mi inglés” (1877), “La novela del tranvía” (1882) e “Berta y Manón” (1882)), di Darío (“El humo de la pipa” (1888) e “Mi tía Rosa” (1913)) e di Díaz Rodríguez (“Rojo pálido” (1899)). Si ricordino, infine, anche i saggi rubendariani, pubblicati a partire dal 1911 su *La Nación*, incentrati proprio sulle dimensioni oniriche. L’ingresso del simbolismo onirico come tema letterario permise agli scrittori di eludere la morale del tempo e dare libero corso espressivo ai propri desideri, timori e fantasie più reconditi. Non è un caso che sempre più racconti, in quegli anni, mostrino l’inclusione di descrizioni particolareggiate di sogni quasi a ribadire la preferenza accordata dai protagonisti alle dimensioni oniriche rispetto a quelle fenomenologiche⁵¹³. Particolarmente emblematico di questa predilezione della prosa modernista per le dimensioni interiori è l’incipit del racconto di Manuel Gutiérrez Nájera⁵¹⁴ intitolato “Rip-Rip el aparecido” e pubblicato nel 1890:

“¡Qué cosas ven los ojos cuando están cerrados! [...], Porque cuando los párpados caen, la mirada, como una señora que cierra su balcón, entra a ver lo que hay en su casa. Pues bien, esta casa mía, esta casa de la señora mirada que yo tengo, o que me tiene, es un palacio, es una quinta, es una ciudad, es un mundo, es el universo..., pero un universo en el que siempre están presentes el presente, el pasado y el futuro”⁵¹⁵.

La Grande Madre-inconscio si perfeziona qui descrittivamente in una climax ascendente in cui la *casa* (intesa come inconscio individuale) si ingrandisce fino a convertirsi in un *palacio*. Questo, a sua volta, davanti alla *señora mirada* della coscienza, si estende fino ad includere dimensioni evidentemente collettive (la *ciudad* si converte in un *mundo* e, infine, in *universo*). La metaforizzazione dell’interiorità

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² Cfr. C. L. Sellés, *op. cit.*, pp. 34-36.

⁵¹³ Cfr. *ivi*, pp. 31-34.

⁵¹⁴ Cfr. G. I. Gutiérrez, “Fantasía e ironía en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera” in *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27, Madrid, 1998, pp. 225-242.

⁵¹⁵ M. Gutiérrez Nájera, cit. in C. L. Sellés, *op. cit.*, p. 31.

richiama con evidenza le dimensioni atemporali e sovra-storiche dell'inconscio collettivo che trascende l'individualità personale ed in cui presente, passato e futuro si mescolano in una cosa sola. Non è un caso il fatto che, in perfetta rispondenza con le definizioni che Durand fornisce in merito al regime notturno dell'immaginario, nell'estetica modernista proliferarono le trasposizioni letterarie atte a simboleggiare gli spazi chiusi, simbolo dell'interiorità umana, come descrizioni di interni d'ambiente, camere da letto, nicchie ed alcove⁵¹⁶. La poetica delle minuzie che popolano questi ambienti ristretti prese il sopravvento, in accordo con quel processo semantico-simbolico di gulliverizzazione secondo cui ogni dettaglio diviene rappresentativo, per estensione, della totalità⁵¹⁷. Il ripiegamento intimistico che contraddistinse la fase conclusiva, *posmodernista*, del movimento enfatizzò ancor di più questa tendenza ad attribuire un ruolo fondante alle dimensioni interiori, in una celebrazione del mito del ritorno e della discesa nell'intimità che sottendono la creazione artistica. Nel 1907, Amado Nervo si espresse in merito alla centralità delle dimensioni interiori in seno al movimento modernista con la seguente affermazione:

"[...] los sentidos de la especie, singularmente los sentidos del poeta, que es el ser representativo, por excelencia, de la humanidad, se han ido afinando y hemos empezado a ver "hacia adentro"⁵¹⁸.

Accogliendo l'eredità simbolista, la centralità della conoscenza sintetica si tradusse nel grande spazio concesso al linguaggio simbolico dei sogni, della *rêverie*, della fantasia, delle visioni e persino delle allucinazioni: le esperienze personali dell'artista modernista, tanto fisiche quanto mentali, divennero il fulcro di ogni processo creativo.

La dimensione caotica della Grande Madre-inconscio non fu, però, accolta dal Modernismo artistico solo tramite l'elaborazione tematica che riabilitò sul piano letterario le pulsioni irrazionali della psiche: un medesimo processo di emersione della coscienza matriarcale si può ravvisare, infatti, anche nella rivoluzione operata dell'arte modernista su di un piano formale, con la chiara assunzione di un linguaggio notturno e femminile, quale è quello dell'inconscio. Su scala internazionale, basti pensare, ad esempio, alla diffusione, di un nuovo stile narrativo, il cosiddetto *stream of consciousness*, mediante il quale i personaggi lasciano libero corso al proprio flusso di pensieri, tecnica considerata in modo pressoché unanime dai critici come una delle cifre stilistiche della Modernità artistica.

⁵¹⁶ Cfr. G. Aching, *The politics of Spanish American modernismo*, Cambridge University Press, 1997, pp. 27-54.

⁵¹⁷ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 338-344

⁵¹⁸ A. Nervo, cit. in G. Kirkpatrick, *Legacy*, cit., p. 45.

All'interno di un unico ed eroico processo di destabilizzazione degli schemi imposti dalla cultura patriarcale, va inteso, così, anche il recupero dell'immaginazione simbolica operato dagli artisti modernisti. Il profondo valore attribuito all'intuizione e al simbolo, già anticipato dal romanticismo⁵¹⁹, ebbe un ruolo centrale soprattutto nel simbolismo e nel surrealismo. Le poetiche sottese a questi movimenti, basandosi quasi interamente sul valore mistico dello strumento simbolico, si fecero manifesta espressione di una riscoperta tendenza sintetica in seno alla cultura, contribuendo attivamente a perfezionare e dirigere lo slittamento verso l'adozione collettiva di una modalità di intendere il reale affine a quella veicolata dalla coscienza patriarcale. I parnassiani⁵²⁰ ed i simbolisti francesi⁵²¹ focalizzarono, infatti, la loro attenzione sulla potenza del processo simbolico come canale di espressione privilegiata delle dimensioni interiori della soggettività dell'artista. Il simbolo è forma privilegiata dell'inconscio in quanto "non cerca né può cogliere, delimitare e rendere perspicuo il proprio oggetto in una successione di spiegazioni discorsive e in un'analisi logica. La

⁵¹⁹ Già un secolo prima del periodo di nostro interesse, avevano visto la luce estetiche in cui il simbolo aveva parzialmente recuperato la dignità di strumento percettivo, quali quella pre-romantica, prima, e quella romantica, poi. Da queste, accanto alla ragione ed alla percezione usuale, fu riconosciuta ed esaltata la via gnoseologica dell'intuizione e del 'sesto senso' dell'artista che, per le sue creazioni, non solo poteva, ma anzi doveva attingere liberamente alle proprie facoltà immaginative (cfr. G. Durand, *Immaginario*, cit., p. 19).

⁵²⁰ Il nome del movimento (tra i rappresentanti del quale citiamo i nomi, tra gli altri, di Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Catulle Mendès ed Heredia), che vide in Théodore de Banville il suo maggior teorico, deriva da un'antologia poetica: *Le Parnasse contemporain* pubblicata nel 1866. Si auspicava, scegliendo questo titolo, un ritorno della poesia ai momenti di più elevato classicismo (al monte Parnaso era, infatti, associato, nella mitologia greca, il culto del dio Apollo e una delle dimore delle nove Muse, patrona dell'arte). In opposizione alla trascuratezza formale, questa corrente artistica ricercava la bellezza ideale e la purezza del verso attraverso un uso sapiente ed accurato dello strumento linguistico (cfr. J. Benítez, *op. cit.*, p. 19-20).

⁵²¹ La poetica simbolista affonda le proprie radici nella pubblicazione, nel 1857, della raccolta di poesie *Les Fleurs du mal* di Charles Baudelaire. Egli fu uno tra i primi a servirsi di una poetica simbolica per comunicare i significati dell'esistenza, postulando il poeta quale decifratore ed interprete privilegiato della realtà. Non ci pare superfluo riportare qui la quartina che apre il famoso sonetto baudelaireano *Correspondances*, appartenente alla raccolta citata. Il lettore si renderà facilmente conto del fatto che la poetica simbolista trova la sua naturale ispirazione proprio in questo componimento: "È un tempio la Natura, dove a volte parole/escono confuse da viventi pilastri;/e l'uomo l'attraversa tra foreste di simboli/che gli lanciano occhiate familiari". (C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 33). La poetica simbolista si perfezionò durante gli anni '60 e '70 dell'Ottocento grazie all'opera di altri poeti quali Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Jules Laforgue: tra i primi anni '70 ed il 1886 si fanno risaltare le più significative produzioni dei simbolisti: in quegli anni Rimbaud inviò a Verlaine *Le bateau ivre*, sancendo l'inizio dell'amicizia tra i due e si pubblicò la prima edizione del *Pomeriggio di un fauno* di Mallarmé. Posteriore fu la nascita ufficiale del movimento e la pubblicazione dei suoi testi teorici fondamentali (elaborati tra il 1885 e il 1891): con la pubblicazione del *Manifeste du Symbolisme* ad opera di Jean Moréas, sul finire del 1886, i simbolisti presero, in parte, le distanze dal decadentismo, denunciandone il carattere transitorio ed anche dall'estetica parnassiana, reclamando per sé una maggiore libertà formale. "Il simbolismo prende dal parnassianesimo la forma bella e breve, la forma precisa, ma non esprime una precisione oggettiva, ma un'imprecisione soggettiva; cioè sentimenti profondi che non si possono captare totalmente, bensì per allusioni, per aggiramenti, come nella vita stessa" (J. R. Jiménez, cit. in G. Allegra, *Regno*, cit., p. 77). Il movimento si forgiò e si diffuse anche grazie al fiorire di numerose riviste, nelle quali le opere simboliste trovarono vasta eco, diffondendo così in Europa la nuova concezione dell'arte e della poesia. Ne citiamo solo alcune: *Le Symboliste*, *La Vogue*, *La Plume*, *La Revue wagnerienne* e la più famosa *Le Mercure de France* (fondata nel 1889) che divenne l'organo ufficiale del movimento simbolista.

via che percorre è un'altra. Aggrega dei simboli attorno a ciò che deve spiegare, capire e interpretare"⁵²². Il simbolo "abbraccia e non spiega, ma accenna, al di là di se stesso, ad un significato ancora trascendente, inconcepibile, oscuramente intuito, che le parole del nostro linguaggio non potrebbero adeguatamente esprimere"⁵²³. La complessità dell'indistinto uroborico primordiale dell'umanità, impossibile da descrivere attraverso procedimenti analitici, grazie ad una poetica rinnovata, fatta di suggestioni e di adesione ad un linguaggio onirico⁵²⁴ poteva finalmente trovare una più adeguata traduzione in parole:

"La poesía francesa de la segunda mitad del siglo pasado –llamarla simbolista sería mutilarla– es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se trespasa, se interroga y se trasciende. [...] Si un poema es un sistema de equivalencias, como ha dicho Roman Jakobson –rimas y aliteraciones que son ecos, ritmos que son juegos de reflejos, identidad de las metáforas y comparaciones–, la poesía francesa se resuelve también en un sistema de sistemas de equivalencias, una analogía de analogías"⁵²⁵.

La corrente artistica del simbolismo rappresentò un momento centrale nel processo di valorizzazione delle dimensioni irrazionali della psiche all'interno della creazione artistica, collocando i processi intuitivi in cima alle facoltà umane ed esaltando il pensiero indiretto a scapito di quello analitico, logico e razionale. L'ambito prediletto di questa poetica fu il non-sensibile e l'irrazionale in tutte le sue forme: inconscio, metafisico, soprannaturale e surreale. I simbolisti si trovarono a manipolare i contenuti più occulti della psiche umana⁵²⁶ che non opera alla luce, ma nell'ombra delle profondità inconsce in cui i simboli e le immagini fungono da intermediari tra *noumeno* e fenomeno, interno ed esterno, micro e macro-cosmo⁵²⁷. I celebrati e diffusi contributi filosofici a cavallo tra Otto e Novecento che, come abbiamo visto, misero l'intuizione al primo posto tra le facoltà percettive umane, contribuirono grandemente a far sì che venisse nuovamente attribuito "un posto preminente alle

⁵²² E. Neumann, *Origini*, cit., p. 28.

⁵²³ C. G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia contemporanea*, p. 274, cit. in G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 246.

⁵²⁴ Estrema importanza fu attribuita dai simbolisti all'immaginazione onirica: il sogno, rivelatore dell'essenza stessa dell'uomo, fu inteso come un momento in cui, naturalmente, sono risolte le principali dicotomie che tanto arrovellano l'anima umana nello stato di veglia. Saldatura tra corpo e spirito, il sogno rappresenta un'eco del sovraterrestre nel terrestre' e 'riflesso del terrestre nel sovraterrestre' (cfr. *ivi*, p. 71).

⁵²⁵ O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 99-100.

⁵²⁶ Ci pare significativo ricordare come il mondo simbolista, attuando, a sua volta, un recupero dalla precedente corrente romantica, mantenne una relazione strettissima con le dimensioni del sapere esoterico. Da Lamartine a Vigny, da Hugo a Nerval, da Gautier a Leconte de Lisle, da Baudelaire ad Heredia, da Villiers de l'Isle Adam a Verlaine e Rimbaud, tutti manifestarono in modo evidente la costante culturale del periodo: l'interesse profondo per il sapere ermetico offerto dall'eterodossia religiosa (cfr. S. A. Ingwersen, *Light and Longing: Silva and Darío Modernism and Religious Eterodoxy*, New York, Peter Lang Publishing, 1998, p. 24).

⁵²⁷ Cfr. G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 20-25.

opere d'immaginazione e all'estetica"⁵²⁸. L'arte modernista, memore soprattutto della speculazione bergsoniana⁵²⁹, diede, di conseguenza, profonda enfasi alla valorizzazione della percezione simbolica:

"la poiesi moderna coglie il riflesso filosofico della propria parcellizzazione del tempo e del proprio ampliamento dello spazio. Nella fluidità dell'istante, nell'esperienza della *durée* [...] [si] rinviene una dimensione possibile per tracciare il disegno di una società che viene dopo la Storia"⁵³⁰.

Il Modernismo letterario ispano-americano fu, come già accennato nella sezione preliminare alla presente ricerca, un processo culturale altamente composito, caratterizzato dalla moltiplicazione e dall'intreccio di correnti e tendenze del tutto eterogenee. In questo estremo sincretismo che caratterizzò il movimento è più che evidente la matrice dell'archetipo ermetico: non solo i suoi esponenti facevano riferimento ad una *imagerie* incredibilmente complessa e variegata, ma lo stesso stile espressivo adottato da questi rispondeva *in toto* ad esigenze ermetiche di pluralità ed eclettismo. Il patrimonio stilistico e tematico del movimento prese, infatti, le mosse da un comune crogiolo di fonti che collegavano, in un'unica rete di flessibili e cangianti rimandi estetici, le più svariate discipline artistiche⁵³¹. D'indole fondamentalmente libresca, il Modernismo ispano-americano presuppose continui richiami e connessioni a modelli stranieri, contemporanei e non⁵³². Detta eterogeneità dell'immaginario estetico si tradusse nel fatto che, anche nella produzione complessiva di un medesimo autore, le proposte stilistiche, i temi e i registri utilizzati si sovrappongono e si completano vicendevolmente in ardite sperimentazioni che si mostrano anche assai divergenti tra loro:

"[...] nos hallamos ante una verdadera tónica, es decir, un conjunto de *topoi koinoi* que surgen de distintas fuentes y delatan diversidad de preferencias: el neoclasicismo rococó, el romanticismo huguiano, el parnasismo, el simbolismo, el decadentismo, el prerrafaelismo e, incluso, el naturalismo"⁵³³.

⁵²⁸ Idem, *Immaginario*, cit., p. 19.

⁵²⁹ Il modernista spagnolo Antonio Machado fu, ad esempio, allievo diretto dei corsi bergsoniani: si recò, infatti, a Parigi, nel 1911, appositamente per seguire le lezioni di Henri Bergson al Collège de France.

⁵³⁰ R. Deidier, *op. cit.*, p. 23.

⁵³¹ Si pensi alla stretta connessione esistente tra letteratura e pittura moderna. Le influenze della confraternita dei preraffaelliti, nata in Inghilterra come reazione antivittoriana in rivendicazione della sincerità artistica, si estesero in tutta Europa grazie alle opere dei nomi più famosi del panorama letterario del periodo, come ad esempio, Verlaine, Mallarmé, Jean Lorrain, Ibsen, Tolstoj, Dostoevski, Hauptmann, Sudermann, D'Annunzio e Mark Twain (cfr. I. Zuleta, *op. cit.*, p. 2 e pp. 259-260 e cfr. G. Allegra, *Regno*, cit., p. 78).

⁵³² "[...] las filiaciones y la mitología literaria de la generación (D'Annunzio, Barbey d'Aurevilly, Ibsen, Tolstoj, Ruskin, Nietzsche, Verlaine, Banville, Hugo), 'los dramaturgos franceses', etc. (la sabida 'curiosidad mental por lo extranjero'), son tópicos también del modernismo hispanoamericano y luego español" (I. Zuleta, *op. cit.*, p. 91).

⁵³³ M. Gomes, *op. cit.*, p. 457.

I consistenti progressi economici che avevano coinvolto molti paesi ispano-americani e che videro il proprio apogeo verso il 1890 si tradussero in numerosi cambiamenti sociali, già evidenti negli ultimi decenni del XIX secolo. Una delle conseguenze più evidenti della crescita economica fu il consolidamento di una nuova classe borghese in grado di farsi spazio con prepotenza nel mercato degli oggetti di lusso provenienti dall'Europa, animata da una crescente volontà di ostentare le proprie ricchezze⁵³⁴. Oltre a favorire la circolazione di beni di consumo pregiati, questo ritrovato scambio commerciale rafforzò la rete di influenze culturali grazie alla quale i giovani intellettuali ispano-americani poterono rapidamente venire in contatto con le tendenze artistiche europee in voga in quei decenni:

“[...] prosa creativa y periodística, poesía, ensayo y crítica literaria, en el Modernismo se hayan rasgos de la literatura, la pintura y la música francesa, española clásica y moderna, inglesa y norteamericana; así como de las tendencias filosóficas y científicas de la época. Si antes los hispanoamericanos se habían limitado al modelo español, ahora se abren a todas las nuevas corrientes, a todos los nuevos descubrimientos”⁵³⁵.

Alla base della nuova poetica modernista ispano-americana un ruolo privilegiato è sicuramente da attribuirsi alla filiazione degli artisti modernisti con la Francia decadente, parnassiana, e soprattutto simbolista⁵³⁶. Le novità artistiche circolanti in ambito francese trovarono ripercussione e diffusione immediate sulla scena culturale ispano-americana che, da più di un secolo, guardava a questa come alla *summa* della civilizzazione, costante fonte di ispirazione nei più svariati ambiti della cultura. Tra tutte le influenze europee, la Francia *fin de siècle*, come già nel periodo immediatamente precedente i primi anni del XIX secolo e in quello immediatamente successivo al consolidamento dei nuovi governi indipendenti, apparve come il *non plus ultra* della cultura, riferimento estetico per eccellenza per gli intellettuali e gli artisti ispano-americani: “su afrancesamiento fue un cosmpolitismo: para ellos París era, más que la capital de una nación, el centro de una estética”⁵³⁷. Le mode francesi furono quelle maggiormente emulate dalle classi borghesi a cui appartenevano gli artisti modernisti: essere *à la page* equivaleva quasi sempre ad aderire alle ultime tendenze parigine, da qualsiasi ambito queste derivassero⁵³⁸. Gli autori ispano-

⁵³⁴ Cfr. G. Marún, “Efectos de la modernidad burguesa argentina en la modernidad literaria (1875-1880)” in C. Ruiz Barrionuevo, C. Real Ramos (a cura di), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones Universidad Salamanca, 1995, pp. 13-20.

⁵³⁵ Cfr. A. González, *op. cit.*, p. 78.

⁵³⁶ Cfr. J. Benítez, *op. cit.*, p. 20.

⁵³⁷ O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 130-131. Manuel Ugarte affermava: “nuestra generación se definió en Hispanoamérica pronunciando el nombre de dos ciudades: París, Madrid”.

⁵³⁸ L'urbanizzazione delle grandi città fu concepita su modelli francesi, così come vi si conformò il gusto per la pittura e la scultura, per i gioielli ed i vestiti delle signore, per il mobilio delle case e per le porcellane decorative. Anche l'opera lirica e le tendenze musicali in genere risentirono notevolmente delle mode parigine.

americani, al momento di produrre una letteratura che esprimesse al meglio il proprio desiderio di rinnovamento, si rivolsero istintivamente alla Francia poetica come fonte di ispirazione e come strumento per favorire il rinnovamento artistico: il Modernismo ispano-americano può, infatti, considerarsi, sotto certi punti di vista, come l'equivalente ispanofono del parnassianismo e del simbolismo francese, con distanziamenti ben più netti dall'altrettanto contemporaneo *Modernism* anglosassone⁵³⁹:

“[...] Nel ripercorrere le poste e nel rivisitare le mete dell'itinerario modernista appare chiara la centralità del mito della superiorità artistica e intellettuale dell'Europa, e soprattutto di Parigi, capitale considerata *axis mundi* dagli artisti latinoamericani impegnati nell'esperienza del viaggio nelle capitali europee e nei luoghi più esotici assunti a metaforizzare il fascino dell'ambiguo, l'avventura, l'apertura, l'impossibilità della stasi”⁵⁴⁰.

Gli artisti modernisti ispano-americani, ereditando, dunque, un modo del tutto peculiare di concepire la poesia grazie alla derivazione romantica ed alla rielaborazione simbolista dell'estetica francese a cui si erano rivolti come vasta ed autorevole fonte d'ispirazione poetica⁵⁴¹ celebrarono, a loro volta, il ruolo centrale del linguaggio analogico dei simboli. La filiazione del modernismo ispano-americano alla sensibilità simbolista si radicava in una consonanza tra espressioni analoghe e la mistica simbolica fu adottata dai modernisti d'oltreoceano con estrema naturalezza, in una sorta di riconoscimento istintivo tra estetiche affini. La volontà di accuratezza formale, cifra stilistica del movimento modernista ispano-americano, si ricollegava, infatti, alla parnassiana ricerca di una forma impeccabile⁵⁴² e, a sua volta, l'abbondante uso di immagini e metafore rispose al processo di interiorizzazione dell'arte operato dai poeti simbolisti. Ci si unì, così, in una comune reazione di rifiuto nei confronti di ciò che aveva caratterizzato lo stile formale del secolo precedente, associato ad una versificazione logora, zeppa di frasi fatte, basata su di una metrica formalista da apprendimento scolastico. Con lo svecchiamento del linguaggio poetico⁵⁴³, ci si oppose alla retorica ottocentesca, cifra estetica di un'arte docente carente di spinta creativa, figlia delle peggiori cristallizzazioni in negativo dell'archetipo del Senex; si ripudiarono le presunzioni pedagogiche frutto di

⁵³⁹ Cfr. J. Benítez, *op. cit.*, p. 16; cfr. R. O. Pérez de Tudela, Introduzione a R. Darío, *Cantos de vida y esperanza*, Barcellona, De Bolsillo, 2004, p. 11 e cfr. G. Bellini, *op. cit.*, p. 213, O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 126.

⁵⁴⁰ T. Cirillo, *Rubén il pellegrino*, A.ISP.I Centro Virtual Cervantes, p. 7. File reperibile all' url: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_071.pdf

⁵⁴¹ Cfr. G. Martin, “Literature, Music and Visual Arts, 1870-1930” in L. Bethell (a cura di), *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*, Cambridge University Press, 1998, pp. 47-130.

⁵⁴² Cfr. G. Bellini, *Letteratura*, cit., p. 213.

⁵⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 259-260.

un'ideologia priva di connessioni con le dimensioni più vere dello spirito⁵⁴⁴. La particolare affinità che legò i modernisti ispano-americani ai simbolisti francesi e che consentì ai primi di assorbire e rielaborare lo sperimentalismo formale di questi ultimi si fondò anche sulla base linguistica comune ad entrambe le correnti: se nelle lingue germaniche il sistema accentuale è sussidiario a quello sillabico, in quelle romanze, nel corso dei secoli, si è sancita la predominanza della versificazione regolare e sillabica, facilmente risultante in una misura astratta. Dopo secoli di sterile eloquenza poetica in cui contava di più l'adesione ad una metrica rigida rispetto alla musicalità del verso, i poeti modernisti ispano-americani accolsero con gioia la rivoluzione metrica apportata dai simbolisti francesi. A questo riguardo Paz afferma, infatti, che:

“al iniciarse el siglo XIX las lenguas romances habían perdido sus poderes de encantamiento y no podían ser vehículos de un pensamiento antidiscursivo, lleno de resonancias mágicas y esencialmente rítmico como el pensamiento analógico. Si la resurrección de la analogía coincide en Inglaterra y Alemania con el regreso a las formas poéticas tradicionales, en los países latinos coincide con la rebelión contra la versificación regular silábica”⁵⁴⁵.

Tra i modernisti ispano-americani si diffuse, così, il recupero del verso libero ed un profondo sperimentalismo formale⁵⁴⁶:

“La única simplificación posible en cuanto a norma común es el rechazo de las formas académicas por parte de los modernistas y su insistencia sobre la experimentación [...] con el fin de extender las fronteras de la expresión hispánica y enriquecer el lenguaje literario”⁵⁴⁷.

Sicuramente furono numerosi gli autori ispano-americani che non seppero svincolarsi da un mero *galicismo* delle forme poetiche. La tendenza francesista del Modernismo fu talmente evidente e diffusa che i detrattori del movimento la menzionarono con frequenza e con toni derisori nei propri strali satirici. Baroja, nel 1903, si espresse, ad esempio, con le seguenti parole: “imitando a los decadentes franceses nuestros jóvenes poetas nos han arreglado a la escena español damas

⁵⁴⁴ Cfr. G. Allegra, *Regno*, cit., p. 100.

⁵⁴⁵ O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 96-97.

⁵⁴⁶ Paz spiega quella la connessione tra la versificazione accentuale adottata dai modernisti e l'espressione del ritmo cosmico con le seguenti parole: “Los nuevos ritmos de los modernistas provocaron la reaparición del principio rítmico original del idioma; a su vez, esa resurrección métrica coincidió con la aparición de una nueva sensibilidad que, finalmente, se reveló como una vuelta a la otra religión: la analogía. *Tout se tient*. El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído se enlazan; el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos. Fusión entre lo sensible y lo inteligible: el poeta oye y ve lo que piensa. [...] La primera consecuencia de estas creencias es la exaltación del poeta a la dignidad de iniciado: si *oye* al universo como un lenguaje, también *dice* al universo. En las palabras del poetas, oímos al mundo, al ritmo universal” (*Ivi*, pp. 133-135). Si veda anche G. Kirkpatrick, *Legacy*, cit., pp. 43-45..

⁵⁴⁷ I. A. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969, p. 24.

liliales, vírgenes corrompidas, prostitutas platónicas y otras invenciones del viejo romanticismo, remozadas y aderezadas a la moderna”⁵⁴⁸. Nelle migliori produzioni del movimento si apprezza, però, una rielaborazione partecipata e genuina della poesia francese che sarebbe inconcepibile se le somiglianze tra le due correnti derivassero semplicemente da una sterile imitazione di matrice esotista dei colleghi francesi. All’interno del Modernismo ispano-americano, alcuni autori seppero portare a compimento una sintesi tra filiazione ed originalità, realizzando l’intento di rinnovamento artistico sotteso al movimento e grazie al quale l’arte poté liberarsi di quella veste utilitaristica, sociale, aggregante e didascalica che era stata costretta ad indossare per decenni: “la literatura conquistó su autonomía: lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores”⁵⁴⁹. La sovversione epistemologica di stampo ermetico favorì il ricorso ad un’espressione artistica che invocasse il risorgere di immagini numinose dal profondo dell’inconscio, in netta opposizione alla riduzione concettuale dei significati operata dalla coscienza patriarcale, riaccreditando la conoscenza simbolica a scapito dell’empirismo fattuale. La ribellione del Puer al Senex si tradusse, dunque, anche nell’opposizione al realismo descrittivo e nella parallela volontà di lasciar fluire liberamente la musicalità del verso, senza più costringerlo in formalismi convenzionali, in un evidente recupero di uno dei principi cardine celati nel grembo della Grande Madre, ovvero il ritmo⁵⁵⁰ e l’analogia che regolano l’atto della poiesi:

“si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal. [...] Los filósofos habían pensado al mundo como ritmo; los poetas oyeron ese ritmo”⁵⁵¹.

L’arte modernista attinse alla coscienza matriarcale appellandosi a quella saggezza atavica, naturale, che agisce in profondità e si estrinseca nel tentativo di evolversi mediante la conciliazione ogni opposizione. Alla luce dell’attuazione dell’incesto uroborico con la Grande Madre-inconscio può intendersi, dunque, la centralità attribuita dal Modernismo artistico all’origine della visione e dei simboli che, unendo poesia e profezia, possono imprimere un nuovo orientamento alla vita umana. La connessione tra la scelta modernista di avvalersi dell’immaginazione simbolica e la volontà di calarsi all’interno della Grande Madre-inconscio appare ancor più evidente se ci si sofferma sulla capacità trascendente insita nel simbolo.

⁵⁴⁸ Cfr. I. Zuleta, *op. cit.*, p. 100; cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 102-125.

⁵⁴⁹ O. Paz, *Hijos*, cit., p. 54.

⁵⁵⁰ Si veda oltre, al § 3.4.

⁵⁵¹ *Ivi*, pp. 95-96.

Questo, infatti, racchiude in potenza la capacità di sciogliere le dicotomie, legando alla materialità del significante una rete spirituale di connessioni sottili:

“il simbolo, di conseguenza, risulta davvero sfociare, grazie a tutte le sue funzioni, in un’epifania dello Spirito e del valore, in una ierofania. [...] Il simbolo, nel suo dinamismo instaurativo alla ricerca del senso, costituisce il modello stesso della mediazione dell’Eterno nel temporale”⁵⁵².

L’archetipo ermetico, sussidiario alla coscienza matriarcale, assunse un ruolo di guida per gli artisti che si addentrarono nel mondo dell’immaginazione simbolica⁵⁵³: questo archetipo rappresenta, infatti, “il punto intermedio fra immanenza e trascendenza, il mediatore che raffigura il congiungimento fra terra e cielo, fra il manifestato e il non-manifestato”⁵⁵⁴. Il ricorso all’immaginazione simbolica non sarebbe, dunque, che un tassello di quel processo eroico di compensazione psichica volta al ripristino dell’equilibrio in seno alla cultura del tempo:

“Il mondo dei simboli costituisce un ponte tra la coscienza, che lotta per emanciparsi e sistematizzarsi, e l’inconscio collettivo con i suoi contenuti transpersonali. Fintanto che quel mondo è attivamente presente nel rituale, nel culto, nel mito, nella religione e nell’arte, i due campi psichici non si dissociano, perché, grazie all’azione del simbolo, l’uno agisce continuamente sull’altro e lo costringe ad un confronto”⁵⁵⁵.

La sensibilità creativa del Puer, in opposizione alla mercificazione dell’opera umana, recuperò l’inconscio e dei suoi linguaggi, per loro natura metaforici, simbolici ed analogici⁵⁵⁶:

⁵⁵² G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 113-115.

⁵⁵³ Cfr. J. Hillman, “Note...”, cit., pp. 35-44.

⁵⁵⁴ T. Di Scanno, “La presenza dell’occultismo nei ‘Conte cruels’ di Villiers De l’Isle-Adam”, in E. Zolla, *op. cit.*, voll. III, p. 165.

⁵⁵⁵ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 319.

⁵⁵⁶ Cfr. G. Allegra, *Regno*, cit., pp. 34-35. La legge d’Analogia, base dell’esoterismo ermetico, poeticamente si traduce nell’uso della metafora, frutto di un’attitudine attiva del poeta, in grado di vedere i rapporti analogici che intercorrono tra la molteplicità delle cose. Ricollegandoci alla massima oraziana *ut pictur poesis*, vediamo come la metafora poetica poté finire per acquistare il medesimo valore psichico-esoterico dell’immagine: così come questa può farsi rappresentazione di simboli archetipici, anche la metafora, in modo analogo, può veicolare un’energia numinosa, potente e creatrice. Lo stesso Paz sostiene che oltre alla metafora, anche le rime, le allitterazioni, le metonimie sono considerabili come strumenti del pensiero analogico: “si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos leer el universo, podemos vivir el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto. [...] La poesía es la otra coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos. No obstante, hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia dentro de la analogía”. E ancora: “La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible, la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de lasemejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su

"Il simbolismo è il linguaggio di Dio. Esso stabilisce un rapporto tra le forze superiori della vita, e le forme inferiori... Il simbolismo rivela insieme la natura delle cose immateriali che si lasciano esprimere da figure allo scopo di avvicinarsi a noi, e il destino, la ragion d'essere, il senso intimo delle cose materiali che adornano questo basso mondo e tendono all'uomo, che tende a Dio. Il simbolismo occupa dunque nell'ordine universale il luogo sublime del mediatore"⁵⁵⁷.

La necessità di rigenerazione e l'impulso a mediare con il passato furono ciò che indusse l'artista moderno a rivolgersi anche al passato mitico ed ancestrale, in cui la pregnanza simbolica ed archetipica non appariva vanificata da secoli di predominio della coscienza. Non fu casuale la frequentazione, da parte dei letterati modernisti, dei luoghi e delle figure radicate nel tempo mitico della Grecia antica⁵⁵⁸. Il Puer, nel proprio rapporto privilegiato con la Grande Madre, dimostra, infatti, "[...] un senso della storia conservatore nel senso migliore del termine, in quanto ha il culto dei valori del passato"⁵⁵⁹. La familiarità degli artisti ispano-americani con la complessità psichica della mitologia greca può ricondursi alla necessità dell'esplorazione del sé, convogliata dalle pulsioni più irrazionalistiche del tempo, che proprio nel simbolismo offerto dalla mitologia greca poté trovare un ennesimo strumento per compiersi:

"Comprendere' non è solo abbracciare e riunificare la molteplicità, ma anche fondare l'atto di conoscenza su un terreno *vissuto come arcaico e originale*. Questo non tanto in funzione di una anteriorità storica realmente aggiornata, quanto attraverso il rapporto, anch'esso arcaico, che ogni anima ha con gli strati dimenticati della sua psiche conscia o inconscia, con quel terreno in cui essa può trovare la sua sede e dal quale può parlare 'in verità'. Lungi dall'essere residuale o infra-razionale, questa arcaicità si rivela *orientante*, come poteva essere il Mercurio degli ermetisti. Se l'atto di conoscenza e la relazione con il mondo si originano qui, non si riducono però a esso; se possono trovare qui l'occasione di unificarsi, i suoi procedimenti devono anche, attraverso la 'comprensione', sposare la diversità dei significati che vi si legano"⁵⁶⁰.

La frequenza con cui, stilisticamente, il Modernismo ispano-americano ricorse al mito evidenzia la ricerca di senso di un'umanità disorientata dalla rapidità dei cambiamenti socio-culturali di quei decenni. Il massiccio ritorno alla Grecia

existencia. Cada poeta y cada lector es una conciencia solitaria: la analogía es el espejo en que se reflejan. [...] La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas. Las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece. [...] La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad" (O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 83-83 e pp. 107-108). Da queste considerazioni deduciamo l'importanza che il linguaggio e la musicalità rivestirono per i poeti simbolisti, prima, e modernisti, poi: così come per gli antichi sciamani-poeti le parole ed il loro suono costituivano lo strumento per le operazioni magiche, così i poeti si occuparono della musicalità dei propri versi con un'attenzione quasi religiosa. Nelle parole e nel suono che le compone è ermeticamente racchiusa l'essenza delle cose, proprio in virtù del rapporto analogico vigente tra termine designante ed oggetto designato: il poeta, romantico prima, ma, soprattutto, simbolista, poi, "è quindi impegnato nello stesso progetto dell'occultismo linguistico, la riscoperta di un linguaggio che significhi davvero" (cfr. B. J. Gibbons, *op. cit.*, p. 27-33).

⁵⁵⁷ E. Hello, cit. in G. Allegra, *Regno*, cit., pp. 63-64.

⁵⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 78-79 e p. 105,

⁵⁵⁹ G. Jung, *Madre*, cit., p. 38.

⁵⁶⁰ F. Bonardel, *op. cit.*, pp. 131-132

immaginale, come viene definita da Hillman⁵⁶¹, avvenne in risposta alla necessità della coscienza collettiva di rifugiarsi in un luogo della mente e dello spirito in cui potersi isolare dalla contemporaneità alienata ed alienante e rigenerarsi al contatto con gli archetipi attivi nel grande mare dell'inconscio. Ciò si diede in perfetta conformità con il profondo esotismo (tanto spaziale quanto temporale) che sappiamo essere sotteso all'estetica modernista. Possiamo ricondurre, dunque, anche il massiccio ricorso alla mitologia operato dal Modernismo ispano-americano alla discesa dell'artista all'interno delle dimensioni più profonde dell'uroboro matriarcale. Citando Ureña:

“Para los que no aceptamos la hipótesis del progreso indefinido, universal y necesario, es justa la creencia en el *milagro helénico*. [...] El conocimiento del antiguo espíritu es para el nuestro moderna fuente de fortaleza, porque le nutre con el vigor puro de su esencia prístina y aviva en él la luz flamígera de la inquietud intelectual”⁵⁶².

La ritrovata familiarità del Modernismo con il vasto patrimonio mitico e religioso dell'umanità consentiva al soggetto creatore di praticare l'anamnesi della coscienza collettiva e di identificarne le costanti, ravvisabili al di là delle particolarità esistenti in ogni singola e contingente pratica culturale⁵⁶³. Non a caso Darío affermò: “si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas”⁵⁶⁴. Mediante il ritorno al passato, l'artista modernista ispano-americano riguadagnava l'accesso diretto alle espressioni simboliche degli archetipi. Nell'esplorazione delle dimensioni interiori, si andava alla ricerca di una dimensione creativa del tutto precedente alle stesse origini storiche, in una fuga nel tempo senza date della poiesi⁵⁶⁵. La funzione occulta del *sermo mythicus* tanto frequentemente adottato dal Modernismo fu quella di fornire forma e significato al disordine psichico e dare forza strutturante alla mediazione operata dall'arte in un momento di profonda crisi epocale. Il recupero simbolico archetipico messo in atto dai modernisti corrisponde a ciò che Gilbert Durand definisce ‘libertà rimitificante’⁵⁶⁶. Sfruttando elementi, forme e concetti messi a disposizione dalla tradizione religiosa universale dell'umanità, dai miti, dalle favole, dalle dottrine esoteriche, l'artista entrava in relazione diretta con quel complesso retaggio sapienziale da cui scaturisce e su cui si struttura l'immaginario comune dell'umanità: in un profondo impulso sincretico dettato dalla coscienza matriarcale, l'arte a cavallo tra Otto e Novecento aspirava a ricollegare i tratti spirituali comuni ai

⁵⁶¹ Cfr. J. Hillman, *Pan*, cit., p. 13.

⁵⁶² P. H. Ureña, cit. in L. Zea, *op. cit.*, pp. 437-439.

⁵⁶³ Cfr. F. Bonardel, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁶⁴ R. Darío, “Palabras liminares” in R. Darío, *Páginas escogidas*, Madrid, Ediciones Cátedras, 1993, p. 59 (d'ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Páginas*).

⁵⁶⁵ Cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 69-70.

⁵⁶⁶ G. Durand, *Immaginazione*, cit., pp. 113-115.

popoli alla luce di un'unica tradizione, superando, in questo modo, ogni antinomia culturale (persino quella che oppone l'Oriente all'Occidente)⁵⁶⁷. Nel ripiegamento intimistico della creazione artistica, il Puer Aeternus, attivo nei processi creativi della coscienza collettiva, poté riappropriarsi, in un solo momento, di potenti strumenti gnoseologici afferenti al mondo dell'inconscio quali sono la coscienza simbolica e l'eredità mitica. Nella rimitizzazione e con il ricorso al simbolo, il poeta tornò libero di ripensare il mondo e, nel ricreare questo, poteva aspirare a rifondare, per riflesso, anche sé stesso⁵⁶⁸. Attraverso l'interpretazione delle forme simboliche, l'artista divenne, infatti, autore di un processo gnoseologico intuitivo in cui oggetto e soggetto si trovavano a coincidere: nella celebrazione della soggettività, sperimentava la possibilità di ritrovare sé stesso. La discesa nell'irrazionalità della coscienza matriarcale e l'adozione del linguaggio simbolico che le è proprio aprivano le porte ad un'osservazione distaccata di sé in cui il nucleo identitario personale risulta fuso nell'indistinto uroborico primordiale, indifferenziato ed onnicomprensivo. Quest'operazione di (auto)scoperta creativa corrisponde *in toto* al percorso di *individuazione*⁵⁶⁹ teorizzato dalla psicoanalisi junghiana in cui l'auto-realizzazione del soggetto si dà quando questo scopre ciò che è e lo diventa, sviluppando la propria essenza più autentica, lungo un cammino di maturazione e conoscenza personale⁵⁷⁰. Proponendosi come tradizione *altra* rispetto a quella rifiutata dalla *novitas* modernista, il mondo arcaico, nel suo farsi chiara metafora dell'inconscio, non parlava agli artisti in termini di evoluzione logica di un tempo storico lineare, ma racchiudeva, al contrario, tutte le molteplici possibilità sottese ad un nuovo inizio ideale, tentativo sintetico di riprodurre la *coniunctio oppositorum* che risiede nella dimensione uroborica originaria in cui tanto il tempo del passato quanto il tempo del futuro sono condensati nell'indistinto primordiale.

Gli artisti modernisti accolsero, inoltre, l'eredità romantica dell'irruzione dell'irrazionale anche mediante un interesse esteso e concreto per la realtà dell'occultismo e dell'esoterismo. L'attrazione nei confronti di una 'teologia eterodossa'⁵⁷¹, quale può intendersi il sapere esoterico, godette di un profondo

⁵⁶⁷ Lo stesso Jung, nel corso dei suoi studi, acquisì una conoscenza incredibilmente approfondita del materiale simbolico, estendendola fino a comprendere in essa le tradizioni dell'Estremo Oriente ed includendovi anche ambiti marginali della storia cristiana e della tradizione occulta (cfr. G. Wehr, *op. cit.*, pp. 213-215 e cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 244).

⁵⁶⁸ Cfr. C. Bonvecchio, "Il simbolo ritrovato", introduzione a G. Durand, *Immaginazione*, cit., p. 10.

⁵⁶⁹ "Noi moderni siamo destinati a rivivere lo spirito, cioè a fare l'esperienza primordiale. Questa è l'unica possibilità di rompere il cerchio magico delle leggi biologiche" (C. G. Jung, *Opere*, IV, p. 362, cit. in G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 245).

⁵⁷⁰ Cfr. G. Wehr, *op. cit.*, pp. 218-220.

⁵⁷¹ B. J. Gibbons, *op. cit.*, p. 7.

sviluppo proprio nei decenni di transizione tra XIX e XX secolo. Nel tentativo di colmare il vuoto lasciato dalla perdita della fede nell'ortodossia religiosa e sulla spinta della profonda destabilizzazione provocata dall'abbandono dell'idea di realtà materiale così come era stata concepita prima della messa in discussione del modello meccanicistico, le forme di dissenso e di eterodossia religiosa acquisirono un ruolo di primo piano, mai sperimentato in precedenza⁵⁷². L'ermetismo di Lugones, il pensiero gnostico di Valle-Inclán⁵⁷³ e di Darío, lo spiritualismo di Manuel Machado⁵⁷⁴ si riconnettono all'interesse per lo spiritismo mostrato da José Asunción Silva⁵⁷⁵, al misticismo chiaramente percepibile nelle liriche di Amado Nervo,⁵⁷⁶ al paganesimo nordico di Freyre, alle suggestioni spiritualistiche di Guillermo Valencia⁵⁷⁷ e all'evidente 'orientamento' zen di Tablada nel formare un quadro complessivo in cui l'interesse per l'occulto e l'iniziazione esoterica, seppur con sfumature di grado e modo tra gli autori, emergono come un'evidente costante all'interno del movimento modernista⁵⁷⁸. Una vasta pubblicazione di argomenti correlati a questo tema popolò il panorama giornalistico in cui il movimento trovò la sua massima forma di diffusione; su *El nuevo Mercurio*, ad esempio, si riconosce apertamente al movimento modernista una ripresa dell'europea "tendencia al misticismo, al ocultismo, al refinamiento decadente... resultado del actual estado de alma de la sociedad, determinado por la reacción contra el abuso del escepticismo, de la ciencia desconsoladora del naturalismo grosero"⁵⁷⁹. Anche in America Latina si assistette ad un'estesa proliferazione di società iniziatiche, senza dubbio in grande misura dovuta

⁵⁷² Cfr. H. Puech (a cura di), *Esoterismo, spiritismo, massoneria*, Trento, Arnoldo Mondadori Editore, 1994, p. 3.

⁵⁷³ Valle-Inclán conobbe Darío e si relazionò con i modernisti una volta di ritorno in Spagna: *Lámpara maravillosa* è l'opera di questo autore in cui maggiormente confluiscono idee provenienti dall'ideologia occultista del periodo (cfr. I. Zuleta, *op. cit.*, pp. 246-248 e). In questo testo Valle-Inclán affermava: "Este milagro [verdere il 'volto di Dio'] se obra en el éxtasis, cuando el alma, abiertas las alas angélicas y despojada de la conciencia humana, penetra bajo el arco de la otra vida, que en la interpretación gnóstica no guarda el enigma del futuro, sino el del pasado. Amar es comprender, y el éxtasis es la rosa mística del conocimiento; por sus caminos tornamos a ver el mundo bajo el rocío sagrado de la primera aurora" (R. Del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, in *Obras completas*, Madrid, 1965, p. 667, cit. in G. Allegra, *Sull'influsso dell'occultismo in Spagna (1893-1912): gli esiti neospiritualistici*, Palermo, Vie della Tradizione, 1981, pp. 9-14; d'ora in avanti ci riferiremo a quest'ultimo testo con l'abbreviazione *Occultismo*).

⁵⁷⁴ Cfr. Idem, *Regno*, cit., p. 21.

⁵⁷⁵ Cfr. A. S. Ingwersen, *op. cit.*, pp. 101-113.

⁵⁷⁶ Non dimentichiamo che *Místicas* fu il nome della prima raccolta delle poesie di Nervo, nel 1898. L'ansia per la ricerca divina fu, nel poeta, particolarmente esaltata dopo la morte dell'amatissima moglie, trauma che lo spinse a porre ogni fiducia nella sopravvivenza dell'anima dopo il distacco dal corpo fisico.

⁵⁷⁷ Questo autore fu molto influenzato da Silva: si pensi a *Ritos*, pubblicato nel 1898. Per le precedenti considerazioni sui poeti modernisti cfr. G. Bellini, *op. cit.*, pp. 212-266.

⁵⁷⁸ Cfr. R. O. Pérez de Tudela, , Introduzione a R. Darío, *Cantos*, cit., p. 13.

⁵⁷⁹ Da *El nuevo Mercurio*, 6, (1907), p. 640, cit. in G. Allegra, *Occultismo*, cit., pp. 16-18.

al contatto con la scena esoterica attiva in quegli anni in Spagna⁵⁸⁰ e Francia. Le società di stampo massonico, dopo il grande sviluppo europeo nel XVIII secolo, avevano esteso molteplici ramificazioni in Ispano-america durante tutto l'Ottocento⁵⁸¹. Octavio Paz ci ricorda che gli stessi Lugones⁵⁸² e Darío, solo per citarne alcuni, furono personaggi attivi all'interno di queste società esoteriche:

“[...] la influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. [...] Todos sabemos que los modernistas hispanoamericanos –Darío, Lugones, Nervo, Tablada– se interesaron en los autores ocultistas”⁵⁸³.

⁵⁸⁰ Si pensi all'importanza che il pensiero dell'iniziato massonico Karl Christian Friedrich Krause (il cosiddetto *krausismo*) rivestì nella cultura spagnola *fin de siècle*, introdotto da Francisco Giner de los Rios, fondatore de la Istitución Libre de Enseñanza. Non dobbiamo dimenticare, inoltre, l'adesione a società massoniche di molti uomini di spicco nel panorama culturale spagnolo del secolo XIX, quali Juan Valera, Vallé-Inclán, Julio Mangado Rosernon ed Antonio Machado.

⁵⁸¹ In Messico le logge iniziarono a fiorire attorno alla prima decade del XIX secolo; la *Gran Logia* venezuelana risale al 1824 e la *Serenísima Gran Logia Nacional* colombiana ricevette la costituzione dal Gran Oriente di Francia nel 1851; la *Gran Logia de la Masonería* uruguaiana vide la luce nel 1856, quella argentina fu fondata nel dicembre dell'anno successivo, mentre in Cile la fondazione è datata 1862; la *Gran Logia dominicana* comparve nel 1896 ed in Nicaragua, la *Logia Progreso n.1 de Oriente de Managua* risale al 1899. Anche il mondo politico e culturale ispanoamericano vide una grande presenza di personaggi legati a percorsi iniziatici, soprattutto massonici. L'associazione blavatskiana giunse a sud del continente americano per opera di Alejandro Sorondo. La prima *rama* argentina vide, ad esempio, la luce nel 1892: oltre a Leopoldo Lugones parteciparono alle attività della stessa Alfredo Palacios e José Ingenieros. La *Orden Martinista de la América del Sur* si fondò, invece, nei primi anni del XX secolo, dopo il trasferimento a Buenos Aires di Cedaíor, collaboratore, in Francia, di Papus e Stanislas de Guaita. Pur essendo le società di filiazione esoterica ispanoamericane in prevalenza di stampo massonico e teosofico, il panorama iniziatico dell'America Latina fu vasto ed eterogeneo, senza mai eguagliare, però, il profondo eclettismo della scena esoterica europea di quegli anni. Molte di queste società iniziatiche ispano-americane non si occupavano solamente di esoterismo, ma adempivano anche ad una funzione di coesione a livello sociale tra gli adepti, fornendo a questi, talvolta, anche le necessarie basi per azioni effettive sul piano sociale: l'ambiente massonico, in particolare, svolse, lungo i secoli, un ruolo di organizzazione di mutuo soccorso e di promozione di svariati programmi politici in differenti paesi (cfr. B. J. Gibbons, *op. cit.*, p. 234).

⁵⁸² L'interesse di Leopoldo Lugones per il mondo iniziatico fu talmente profondo da indurlo a partecipare attivamente alle attività della *Teosophical Society*: nel 1898, infatti, divenne addirittura segretario generale della prima *rama* (detta *Luz*) della *Sociedad Teosófica Argentina*. Il suo coinvolgimento con il mondo esoterico lo portò, poi, l'anno seguente, al contatto con la loggia massonica *Libertad*, nella quale, nel giro di breve tempo dal suo ingresso nella stessa, raggiunse il grado di 'Maestro'. Sottolineiamo come la critica abbia ampiamente riconosciuto la presenza di riferimenti esoterici nelle opere di questo autore (si veda, ad esempio J. Benítez, *op. cit.*, p. 38): il racconto "El puñal" rivela, ad esempio, una profonda attenzione al mondo dell'astrologia e della cabala ed il romanzo "El ángel de la sombra" è permeato di riferimenti occultisti. *Lunario sentimental*, pubblicato nel 1909, mostra chiare connessioni alla simbologia lunare afferente alla Grande Madre. Anche il recupero del mondo pagano fu, per Lugones profondamente intenso: non dimentichiamo gli studi approfonditi dell'autore sul mondo della Grecia classica e del pensiero ellenistico. Nella rivista *Philadelphia*, nel 1897, Lugones pubblicò "Licantropía", un racconto fantastico che sarà poi incluso in "Las fuerzas extrañas" (1906) con un altro titolo: "Un fenómeno inexplicable", ed "Yzur": in questi testi l'autore accoglie alcune delle idee presentate dalla Blavatsky, indagando le frontiere imprecise del mondo evolutivo e manifestando il tipico atteggiamento di sfiducia nelle dottrine positiviste. La rinuncia al materialismo ed il dibattersi nel dualismo tra questo e l'impronta spiritista è nettamente percepibile anche in altri racconti fantastici di Lugones, quali "La fuerza omega", "La metamúsica", "Psychon" e "Lluvia de fuego".

⁵⁸³ Continuiamo a citare dal medesimo brano: "No obstante, aunque no la ignora, nuestra crítica apenas si se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Sí, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky. Sabemos que la influencia del Abbé Constant, alias Eliphas Levi, fue decisiva no sólo en Hugo sino en Rimbaud. Las afinidades entre Fourier y Levi, dice André Breton, son notables y se explican porque ambos 'se insertan en una

Sulle numerose riviste legate alla nuova poetica si rendevano note le più recenti pubblicazioni di volumi attinenti al mondo dell'occulto e spesso vi si pubblicarono articoli contenenti riflessioni sull'eterodossia religiosa e che erano offerti al pubblico come complemento alle liriche. Furono, in particolare, le dottrine di derivazione occultistico-teosofica ad ottenere un'eco maggiore sulle riviste legate al movimento modernista tanto con riferimenti diretti alla pubblicistica esoterica (quali recensioni favorevoli di opere occultiste) quanto con accenni indiretti e citazioni di seconda mano. Il recupero del sapere eterodosso si integrò alla perfezione nel clima sincretico dello spiritualismo modernista, contribuendo al recupero (di sapore romantico) del 'meraviglioso', come promulgato, ad esempio, dal programma di una delle maggiori di queste pubblicazioni: *Renacimiento*. Anche in *Helios*, fin dal numero di esordio, si nota una spiccata inclinazione per il versante più occulto del simbolismo francese al quale ci si ispira esplicitamente⁵⁸⁴. Il ruolo di primo piano che l'occultismo e l'esoterismo svolsero nella codificazione dell'estetica e della sensibilità modernista si evince chiaramente anche dalle seguenti parole Darío, pubblicate su *La Nación* nel 1895:

"La ciencia de lo oculto, que era antes perteneciente a los iniciados, a los adeptos, renace hoy con nuevas investigaciones de sabios y sociedades especiales. La ciencia oficial de los occidentales no ha podido aún aceptar ciertas manifestaciones extraordinarias –pero no fuera de lo natural en su sentido absoluto– como las demostradas por Crookes y Mme. Blavatsky. Mas esperan los fervorosos que con el perfeccionamiento sucesivo de la Humanidad llegará un tiempo en que no será ya arcana la antigua *Scientia occulta*, *Scientia occultati*, *Scientia occultans*. Llegará un día en que la Ciencia y la Religión, confundidas, hagan ascender al hombre al conocimiento de la Ciencia de la Vida"⁵⁸⁵.

La ricerca esoterica di matrice ermetico-matriarcale si offrì, quindi, come necessaria compensazione all'unilateralità del pensiero razionalista di stampo prometeico:

"quanto più esclusivamente il pensiero moderno si rifugia sotto il protettorato della ragione e della scienza, tanto più il razionalismo e lo scientismo appaiono una sorta di teologia

inmensa corriente intelectual que podemos seguir desde el Zohar y que se bifurca en las escuelas iluministas del XVIII y el XIX. Se la vuelve a encontrar en la base de los sistemas idealistas, también en Goethe y, en general, en todos aquellos que se rehúsan a aceptar como ideal de unificación del mundo la identidad matemática'" (O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 133-134).

⁵⁸⁴ Da sottolineare, infine, oltre all'approccio più o meno diretto ai temi dell'occultismo e dell'iniziazione, la frequenza con cui nelle riviste più note connesse al movimento (ed in altre che possono considerarsi fiancheggiatrici) ci si imbatte in nomi, sia spagnoli che stranieri, di cultori di studi esoterici, o di autori che più o meno direttamente ne risentirono nella loro opera. Pedro González Blanco, che in *Helios* si era fatto portavoce della filosofia spiritualista europea, presentò ai suoi lettori la poesia di Valle-Inclán in *Vida Nueva*, nel 1899, e, come critico di *La lectura*, presentò una rassegna di *Soledades* di Machado, sottolineandone esplicitamente l'aspetto mistico di questa raccolta (cfr. A. S. Ingwersen, *op. cit.*, p. 25; cfr. G. Allegra, *Occultismo*, cit., p. 3 e p. 15; cfr. I. Zuleta, *op. cit.*, pp. 244-245).

⁵⁸⁵ R. Darío, cit. in A. Castro, *op. cit.*, pp. 62-67

secolarizzata, e tanto più l'uomo è spinto ad evocare potenze contrarie, a sollecitare risorse arcane e fantasticare miracolose speranze"⁵⁸⁶.

In un momento di incertezza storica come quello che si trovarono a vivere i poeti modernisti ispanoamericani, il recupero esoterico della magia contribuì, inoltre, a creare un senso di confidenza, non solo, ovviamente, su di un piano personale e spirituale, ma anche ad un livello meramente sociale e collettivo, rafforzando, cioè, l'individuo nella propria lotta contro il consenso sociale stabilito. La filosofia occulta, la cui autorità si fondava sul mistero, non solo svolse una funzione compensatoria a livello macroscopico (comportando un ritorno alla spiritualità dopo secoli di materialismo), ma operò in modo del tutto analogo anche su di un piano meramente sociale, garantendo, cioè, all'intellettuale occultista una partecipazione ad ambienti elitari che contribuirono a stabilizzare la percezione identitaria che questi aveva di sé⁵⁸⁷ e a radicare ulteriormente il contrasto in atto tra Senex e Puer. Il senso di "collettivo spirituale" che derivò dalla frequentazione di questi ambienti costituisce un momento del tutto fondante per il rafforzarsi, in seno alla coscienza individuale, dell'archetipo dell'eroe che affronta impavidamente la propria discesa nei meandri dell'ignoto⁵⁸⁸.

1.3.2 L'interiorità creatrice e la riconquista dell'*Anima*

Nell'illustrare la figura dell'eroe archetipico che compie l'incesto uroborico con la Grande Madre, Jung fa riferimento ad un mito che, seppur con sintassi diverse, fa parte del patrimonio religioso collettivo dell'umanità:

"Nell'inno gnostico all'anima, il figlio è mandato dai genitori a cercare la perla che si è staccata dalla corona del re padre. La perla giace nel profondo di una sorgente custodita da un drago, [...], nell'ebbro mondo degli appetiti carnali, delle ricchezze della natura fisica e spirituale. Il figlio ed erede si avvia in cerca della gemma e dimentica tra i piaceri sé stesso ed il suo compito, finché una lettera del padre gli ricorda quale sia il suo dovere. Si mette allora in viaggio verso l'acqua e si tuffa nell'oscura profondità della fonte sul cui fondo trova la perla che poi offrirà alla divinità più eccelsa"⁵⁸⁹.

Nell'ipogeo del proprio movimento discendente all'interno del Femminile, in questo specifico mito gnostico descritto da Jung, l'Eroe-Puer ottiene un arricchimento, simboleggiato dalla perla. Questa si fa rappresentazione simbolica dello scopo

⁵⁸⁶ Cfr. G. Wehr, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁸⁷ Cfr. B. J. Gibbons, *op. cit.*, pp. 230-234.

⁵⁸⁸ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 139.

⁵⁸⁹ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 35.

mitologico sotteso ad ogni confronto contro il drago uroborico dell'inconscio, solitamente espresso anche mediante la figura della prigioniera o, in più genericamente, del 'tesoro', entrambi intesi come oggetti preziosi di arduo recupero⁵⁹⁰. Negli antichi miti connessi ai riti della fertilità, la vittoria sul mostro e sugli eventuali antagonisti che si frappongono tra questo e l'eroe è il presupposto necessario per il ricongiungimento del giovane eroe con la Dea Terra, al fine di garantire il rinnovamento della fertilità e la propagazione della stessa nell'anno successivo al rituale: "la liberazione e la conquista della prigioniera nel combattimento contro il drago rappresentano uno sviluppo ulteriore dell'antico rituale della fertilità"⁵⁹¹. Ci si è già soffermati sulla valenza della discesa nell'interiorità inconscia compiuta dai modernisti ispano-americani da intendersi come funzione di compensazione in seno alla coscienza collettiva del tempo. Ciò che ci interessa sottolineare ora è la gravidanza della manipolazione consapevole delle dimensioni interiori e lo stato di fecondità creativa che da essa deriva. Dal contatto con le profondità uroboriche, l'eroe emerge sempre trasformato⁵⁹²:

"La trasformazione del maschile che avviene col combattimento contro il drago comprende anche una trasformazione del suo rapporto col femminile; questa trasformazione è simboleggiata nella liberazione della prigioniera dal potere del drago [...]"⁵⁹³.

Il tesoro recuperato dall'artista che affronta coraggiosamente la discesa nella propria interiorità, contrastando le inibizioni della cultura dominante, è rappresentazione simbolica dell'incontro del tutto transpersonale (che attiene, cioè, ad un dato psichico collettivo relativo all'umanità intera) tra un'istanza maschile (quella della coscienza) ed una femminile (quella dell'inconscio)⁵⁹⁴:

"Con la liberazione della prigioniera, una parte del mondo femminile dell'inconscio che era sentita come ostile ed estranea, viene ora sentita, se non dalla coscienza sicuramente dalla personalità dell'uomo, come amichevole e come parte di lui"⁵⁹⁵.

Per un soggetto creatore nella cui superficie cosciente prevalga un'istanza maschile, la perla sottratta nei meandri dell'inconscio è rappresentazione dell'*Anima*, cioè di quella fondamentale componente uroborica respinta, in quanto contro-sessuale, all'interno delle profondità inconscie⁵⁹⁶:

⁵⁹⁰ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 177.

⁵⁹¹ *Ivi*, p. 179.

⁵⁹² Cfr. *ivi*, p. 174.

⁵⁹³ *Ivi*, pp. 179-180.

⁵⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 177.

⁵⁹⁵ *Ivi*, p. 184.

⁵⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 178.

“Il primordiale potere creativo della psiche, che nei miti della creazione era stato proiettato nel cosmo, viene ora sperimentato come umano, cioè come una parte della personalità dell’uomo: la sua anima”⁵⁹⁷.

Con *Anima*, infatti, non si intende l’*anima rationalis*, ma l’aspetto più trasformante e fecondo racchiuso nelle profondità dell’inconscio, la vita pulsante e in perenne divenire che si cela dentro alla prigione della coscienza e che reclama di essere in essa reintegrata⁵⁹⁸.

“L’eroe è colui che possiede una *sua* anima perché l’ha conquistata lottando. Pertanto non può esistere attività eroica o creativa senza la conquista dell’*anima*, e la vita individuale dell’eroe è profondamente collegata alla lotta per la conquista psichica dell’*anima*”⁵⁹⁹.

Gli artisti, nel contatto con le forze represses nell’inconscio, furono “in grado di ridare all’uomo tutta la sua capacità comprensiva e immaginativa, facendolo di conseguenza non solo una delle parti passive del mondo in cui è inserito, ma un soggetto attivo e operante”⁶⁰⁰.

Il profondo rilievo attribuito in ambito ispano-americano all’evoluzione psichica sottesa alla creazione personale è ben percepibile nel contributo alla cultura del primo Novecento offerto da José Enrique Rodó, responsabile di aver forgiato le menti di molti giovani intellettuali ed artisti e di averli spronati a sviluppare una coscienza genuinamente umanistica in grado di lottare ed opporsi efficacemente al riduzionismo utilitaristico del mondo industrializzato. Il saggio del filosofo uruguayano, *Ariel*⁶⁰¹, scritto nel 1900, esercitò una grandissima influenza sulla cultura ispano-americana del tempo, soprattutto sullo specifico mondo del modernismo letterario. L’autore, che dedicò buona parte della propria attività intellettuale al tentativo di fomentare la nascita di uno spirito politico adeguato ai cambiamenti culturali del tempo, indirizzò questo sermone laico dagli intenti apertamente formativi (e che tanto si approssima, simbolicamente, alle lettere del padre dell’inno gnostico citato da Jung) a *la juventud de América* (intesa, dunque, manifestamente come incarnazione archetipica del Puer Aeternus), incitandola ad intraprendere un percorso personale ed eroico al fine di evolversi intellettualmente. Rodó, sottolineando l’unità morale ed intellettuale del mondo ispano-americano, chiedeva ai giovani di fondare la propria esistenza su leggi etiche radicate nell’amore per

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 189.

⁵⁹⁸ Cfr. C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 48.

⁵⁹⁹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 329.

⁶⁰⁰ C. Bonvecchio, “Il simbolo ritrovato”, introduzione a G. Durand, *Immaginazione*, cit., p. 10.

⁶⁰¹ Utilizzando in modo allegorico personaggi tratti dalla commedia shakespeariana *La Tempesta* (Prospero, Ariel e Calibano), Rodó dipinse, nel suo saggio, un quadro delle relazioni intercorrenti a inizio del XX secolo tra Ispano-americana e Stati Uniti.

l'armonia e per la bellezza, intese come tratto caratterizzante del mondo ispanico nella sua interezza:

“La liberazione e la conquista della prigioniera da parte dell'eroe corrispondono alla scoperta di un nuovo mondo psichico. [...]. Il mondo dell'arte, della pittura, della poesia e della musica, che gravita attorno alla prigioniera liberata, si apre come un continente vergine strappato al mondo dei genitori primordiali”⁶⁰².

Unendo l'amore per l'arte alla stima per la saggezza della Grecia antica di cui il mondo ispano-americano si proclamava erede, Rodó esortava le nuove generazioni a contrastare le tendenze materialistiche rappresentate dal mondo nordamericano. Anche alla luce di questo invito all'azione, le nuove generazioni accolsero la possibilità di farsi parte attiva nella costruzione del proprio futuro:

“Chi giunge a liberare la prigioniera e a conquistare il tesoro, entra in possesso dei tesori dell'anima, che non sono solo desideri, immagini di qualcosa che uno non ha e che vorrebbe avere, bensì precisamente immagini di possibilità, cioè di qualcosa che uno può e deve avere. Il compito dell'eroe è risvegliare queste immagini, 'che vogliono e debbono uscire dalla notte', per 'conferire al mondo un volto migliore’”⁶⁰³.

L'uomo del primo Novecento, finalmente svincolato dal determinismo materialista, acquisì consapevolezza di essere direttamente responsabile dei propri atti, tanto di quelli più eroici quanto di quelli pavidetti e tendenti alla stagnazione psichica. In seguito alla nuova attenzione posta dalla Modernità alle dimensioni più interiori della psiche, fu riconsiderato, conseguentemente, anche il valore *assoluto* della creazione artistica in quanto esperienza ed attività prettamente *umana*. Mutata in modo così drastico la fenomenologia della percezione, ne derivò anche che il rapporto dell'artista con la realtà venne profondamente influenzato dall'evoluzione del concetto stesso di esperienza: la realtà oggettiva non si osservava più passivamente ed il soggetto artistico riacquistava, finalmente, un ruolo eroicamente attivo nel processo di conoscenza⁶⁰⁴. Possedendo la capacità di creare attivamente, il Puer-eroe deve rispondere in prima persona alla vocazione alla verticalità. L'ambizione spirituale veicolata dall'archetipo del Puer Aeternus si sommò al gusto estetico nella scelta di rivolgersi ai processi intuizionistici della coscienza matriarcale⁶⁰⁵ che permettono di comprendere il flusso in costante divenire dell'energia creatrice. Non a caso il *trascendentalismo* romantico e simbolista, inteso come profonda aspirazione a fondare l'esistenza umana in una dimensione totalmente *al di là* della contingenza materiale, fu un vero e proprio *leitmotiv* sotteso a

⁶⁰² E. Neumann, *Origini*, cit., p. 184.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 189.

⁶⁰⁴ Cfr. R. Deidier, *op. cit.*, p. 21-22.

⁶⁰⁵ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., p. 101.

tutta la produzione modernista. La concezione dell'arte durante l'epoca della Modernità, assorbendo molte caratteristiche proprie del periodo romantico⁶⁰⁶, apparve come una vera e propria operazione di conoscenza⁶⁰⁷. Di fronte alla perdita della fede nell'ortodossia religiosa cristiana, e nel clima di rinnovata spiritualità che caratterizzò la cultura *fin de siècle*, i poeti seppero farsi canali privilegiati di comunicazione con lo spirito religioso del tempo⁶⁰⁸.

“Il paesaggio è disseminato di luoghi sacri, di templi, di chiese, di monumenti a ricordare i luoghi in cui la religione o l'arte hanno depositato i loro contenuti archetipici nello spazio mondano, e dappertutto il canone transpersonale dei valori è impresso nella comunità a cui esso appartiene”⁶⁰⁹.

Questo rinnovato atteggiamento dello spirito, che Rodó auspicava di vedere nella gioventù ispano-americana e a cui li esortava, fu presentato e, successivamente

⁶⁰⁶ Uno degli autori romantici più conosciuti ed apprezzati dai modernisti, William Blake, sosteneva, ad esempio, che “l’immaginazione è una scintilla divina nel cuore dell’esistenza umana” ed anche che: “[...] l’immaginazione [...] è il corpo divino presente in ogni uomo, quel potere mediatore, quel ponte gettato tra mondo del divenire e Realtà assoluta che solo permette di sfuggire ai vincoli materiali e temporali; potere, inoltre, non più mimetico, ma platonicamente fornito, dalle ali di eros, di capacità di anamnesi che trovano misteriose conferme nel mondo dei sogni; potere, infine, unificante e creatore, *Einbildungskraft*, forza immaginativa che rende possibile, mediante la creazione artistica o l’intuizione religiosa dell’Infinito, la riunificazione col Tutto” (W. Blake cit. in B. J. Gibbons, *op. cit.*, p. 151 e p. 165 e in G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 41). Citando Paz in merito a Blake, riportiamo: “La figura de William Blake condensa las contradicciones de la primera generación romántica. [...] Creía que ‘el mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad, mientras que el mundo de la generación es finito y temporal’. Esta idea lo acerca a los gnósticos y a los iluminados, pero su amor al cuerpo, su exaltación del deseo erótico y del placer –‘aquel que desea y no satisface su deseo engendra pestilencia’– lo oponen a la tradición neoplatónica” (O. Paz, *Hijos*, cit., p. 81). Fichte, a sua volta, affermava che “la considerava essere ‘la vera possibilità della nostra coscienza, della nostra vita e del nostro essere’. Secondo Novalis, ‘il mondo intero è solo una forza immaginativa sensibilmente percettibile che ha assunto la forma di un meccanismo’” (B. J. Gibbons, *op. cit.*, pp. 165-166). Molti importanti filosofi del tempo, quali furono Herder, Schelling e Schlegel furono fervidi sostenitori dell’inimmaginabile potenza della creatività umana (cfr. *ivi*, p. 152.). W. B. Yeats parimenti sosteneva che “il principio centrale di tutta la magia di potere è che tutto ciò che formuliamo nell’immaginazione, se lo formuliamo con sufficiente vigore, si realizza nelle circostanze della vita, agendo sia attraverso la nostra anima che attraverso gli spiriti della natura” (W. B. Yeats, cit. in *ivi*, p. 163.). Coleridge, poi, fu quello tra i romantici che maggiormente teorizzò questa potenza immaginativa: “egli dice che ‘l’immaginazione nell’uomo è probabilmente un grado minore del potere creativo di Dio’. [...] L’immaginazione secondaria, quella del poeta, differisce dalla primaria ‘solo nel grado e nel modo delle sue operazioni’” (B. J. Gibbons, *op. cit.*, p. 166.); egli giunse ad affermare, infatti, che Dio è “visto per simboli solo” (*Ivi*, p. 61.). Citando Paz in merito a Coleridge: “[...] Coleridge también dijo que la religión ‘is the poetry of Mankind’; años antes, adolescente casi, Novalis había escrito: ‘La religión es poesía práctica’. Y en otro fragmento: ‘La poesía es la religión original de la humanidad’. [...] los poetas románticos fueron los primeros en afirmar, lo mismo ante la religión oficial que ante la filosofía, la anterioridad histórica y espiritual de la poesía. Para ellos la palabra poética es la palabra de la fundación”; “Para todos los fundadores – Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean-Paul, Novalis, Hugo, Nerval– la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Palabra del principio: palabra de fundación. Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte” (O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 80-81 e p. 85). Il ruolo di primo piano riservato dai romantici all’immaginazione creatrice andava di pari passo con quello da questi attribuito alla creazione materiale: la Natura, in questa poetica, risultò, infatti, sommamente glorificata proprio in virtù delle forze invisibili che la percorrono e la rendono un’entità organica e complessa, degna di ammirazione e rispetto

⁶⁰⁷ Cfr. R. Deidier, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁰⁸ Cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., p. 147.

⁶⁰⁹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 326.

accolto, come una vera e propria chiamata all'azione eroica, come risposta ad una necessità morale di riequilibrare la cultura di fronte agli eccessi del materialismo ipertrofico del Senex/Grande Padre. Ureña commenta, infatti, al riguardo:

"La grande originalidad de Rodó está en haber enlazado el principio cosmológico de la *evolución creadora* con el ideal de una norma de acción para la vida. Puesto que vivimos transformándonos, y no podemos impedirlo, es un deber vigilar nuestra propia transformación constante, dirigirla y orientarla. [...] la fe en el destino personal debe apoyarse en la confianza de que nunca se habrá agotado nuestra energía, de que subsisten en nuestro espíritu capacidades para manifestaciones nuevas, vigor para superarnos en el trabajo"⁶¹⁰.

Il ripiegamento nelle dimensioni inconsce della creazione artistica fu percepito dai modernisti come il rifugio ideale per il soggetto creatore, libero di celebrare la propria completa autonomia dal resto del mondo. *L'arte per l'arte* fu il motto dei nuovi artisti che, scendendo nel contatto rigenerante con il Femminile uroborico, si astrassero dalla desolante frammentazione della coscienza, aspirando alla fecondità che precede la creazione di un mondo proprio, privo di giustificazioni e di referenti esterni:

"La saggezza lunare dell'attendere, del ricevere e del maturare accoglie tutto nella sua totalità, trasforma ciò che ha accolto e sé stessa con esso. Si tratta sempre di intelligenza, modellamento e realizzazione, e cioè di creatività, e non bisogna mai dimenticare che proprio la creatività è legata per sua natura alla coscienza matriarcale; infatti l'inconscio, e non la coscienza, è creativo ed ogni prestazione creativa presuppone tutti questi atteggiamenti di gravidanza e di rapporto [...] caratteristici della coscienza matriarcale"⁶¹¹.

In "El reino interior", Darío esplicitamente dichiara: *Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura / de la torre terrible en que ha treinta años sueña*. Il poeta non occulta la tensione che lo spinge verso il tesoro, premio ultimo della ridiscesa nell'interiorità e dell'incesto uroborico. *L'Anima* qui è presentata direttamente al lettore come la prigioniera preziosa che attende di essere liberata dai legami che la tengono avvinta alla coscienza e da cui timidamente si affaccia:

"La torre, el camino, y la escritura son las superficies que reflejan un itinerario único: el descenso del alma a las regiones infernales. [...] Podemos leer entonces "El reino interior" como el ritual de una (auto)revelación, al mismo tiempo que de ocultamiento"⁶¹².

Ugualmente, in "Yo soy aquél...", che costituisce il manifesto di *Cantos de vida y esperanza* (1905), il poeta indugia nella descrizione di un viaggio chiaramente allegorico verso la *sagrada selva*, verso il *bosque ideal* dentro cui, rinchiusa, *Psiquis*

⁶¹⁰ P. H. Ureña, *La obra de José Enrique Rodó* in *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, pp. 73-74, cit. in L. Zea, *op. cit.*, p. 461.

⁶¹¹ E. Neumann, *Psicología*, cit., p. 73.

⁶¹² F. Morán, "Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo": *El reino interior* o los peligrosos itinerarios del deseo en Rubén Darío?" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Num. 215-216, Aprile-Settembre 2006, p. 492.

*vuela*⁶¹³. Gli artisti modernisti si rifugiarono nel *reino interior* dell'inconscio uroborico in cui il soggetto artistico può riconoscersi come esistente, al tempo stesso, tanto in una dimensione assoluta quanto relativa. Attraverso lo strumento dell'immaginazione simbolica, soggetto percepente ed oggetto percepito acquistano un valore psichico equivalente: lavorando con l'effimero, con l'*hic et nunc* dell'interiorizzazione dell'esperienza umana, la spiritualità moderna poté accedere all'eternità del flusso vitale e creativo che scorre ininterrotto. Charles Baudelaire, in un saggio del 1863, affermò che "la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile"⁶¹⁴. L'arte modernista si fece portavoce della lacerante intensità sottesa a questa tensione dualistica: nella transitorietà dell'istante e nella potenza dell'emozione vissuta attraverso una rete di segni particolari, l'artista tentava, ai limiti del paradosso, di ravvisare l'universale, l'immutabile e trascendente mondo degli archetipi. Affidandosi alla sintesi intuitiva, l'artista-Eroe esprime la volontà di sperimentare un contatto diretto, gnosticamente trasformante, con la realtà *noumenica*: ricorrendo alla saggezza veicolata dalla coscienza matriarcale, si apriva alle percezioni extrasensoriali che permettono di oltrepassare i limiti cronologici del proprio tempo. Il *reino interior*, luogo dell'incesto uroborico con la Grande Madre, si converte in un vero e proprio *topos* figurativo interno in cui la soggettività si fa protagonista indiscussa di uno spazio ritenuto fondante per l'origine di ogni produzione estetica e che giunse ad assumere i contorni di un vessillo di rivendicazione esistenziale, di resistenza e di opposizione ai dettami della coscienza patriarcale che, fino a quel momento aveva privato l'arte e l'artista delle proprie funzioni più ideologicamente elevate. Rubén Darío, in *Los Raros*, denunciò l'ipertrofismo della coscienza patriarcale, nel suo scagliarsi contro un'epoca che demoliva le cattedrali per costruire edifici commerciali, accomunando il proprio lamento a quello di tutti gli artisti "amigos del alma". Si pensi, inoltre, al racconto "El Rey burgués" in cui il *Rey burgués* è descritto come una figura immersa in un accumulo materialistico volto a screditare l'arte in senso meramente ornamentale. La figura del re si contrappone con estrema evidenza a quella del poeta, inteso come portatore di una rivalutazione in senso spirituale e gnoseologico della creazione artistica. L'autore stesso, in *Historia de mis libros*, scioglie ogni ambiguità in merito a questa contrapposizione:

⁶¹³ Cfr. M. A. Salgado, "El autorretrato modernista y la literaturización de la persona poética" in AIH. Actas X, 1989, pp. 959-967.

⁶¹⁴ C. Baudelaire, *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, p. 1285.

“El símbolo es claro, y ello se resume en la eterna protesta del artista, contra el hombre práctico y seco, del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara”⁶¹⁵.

All’attività censoria e castrante del *Rey burgués* non a caso si contrappone l’accoglienza uterina della *Reina Mab*⁶¹⁶ che protegge gli artisti, evidente simbolo della Grande Madre inconscia sotto la cui egida lunare si esplica ogni istanza genuinamente creatrice:

“Il processo creativo si svolge non sotto i raggi cocenti del sole, ma nella fredda luce riflessa della luna, quando grande è l’oscurità dell’inconscio: la notte e non il giorno è il tempo della procreazione. Ad essa appartengono l’oscurità e il silenzio, il segreto, il tacere e l’essere svelati”⁶¹⁷.

Anche nel romanzo *El hombre de oro* riappare nuovamente una comparazione tra la visione dell’arte proposta dal Senex borghese e quella convogliata dallo spirito del Puer nella contrapposizione delle figure di Orazio e Mecenate.

I modernisti ispano-americani, soprattutto mediante il portavoce del movimento, chiesero a gran voce rispetto per la figura del poeta: nel quadro di una sempre più difficile compatibilità tra l’individuo e le esigenze della collettività, questi appariva, infatti, come l’unico individuo in grado di realizzare appieno la dimensione umana. Sull’onda di un nuovo misticismo di stampo neo-romantico, l’artista, riscoperto sacerdote depositario della potenza intuitiva, sottolineava doppiamente la propria possibilità di distinguersi da tutti gli altri uomini, assumendo, per libera auto-consacrazione, il ruolo eroico di mediatore del sacro⁶¹⁸, innalzando la propria arte a religione e ritrovato fondamento della società⁶¹⁹. L’artista aspirava a sollevarsi al di sopra della società e della storia, in un intento in linea tanto con la visione romantica quanto con la teoria del superomismo nietzschiano, guadagnando una prospettiva più ampia da cui poter osservare il mondo circostante:

“La forza autocreata dello psichico è il vero mistero ultimo dell’uomo, ciò che lo rende l’immagine di Dio creatore e lo distingue da ogni altro essere vivente”⁶²⁰.

Si pensi, ad esempio, alla descrizione della coscienza artistica che Martín Sierra offre ai lettori nel numero di apertura della rivista *Renacimiento*:

“Somos los poetas, los privilegiados, los que sabemos el secreto de las palabras y los corazones. [...] Respondemos de la belleza de todas las palabras que desde éstas páginas se

⁶¹⁵ R. Darío, *La Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 138.

⁶¹⁶ Cfr. Idem, *Páginas escogidas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, p. 177.

⁶¹⁷ E. Neumann, *Psicología*, cit., p. 67.

⁶¹⁸ Cfr. Schlegel cit. in M. Del Serra, “Trans-umanismo e teosofia: l’uomo-Dio in Onofri e in Solov’ëv” in E. Zolla, *op. cit.*, voll. IV, p. 299.

⁶¹⁹ Cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., p. 79.

⁶²⁰ E. Neumann, *Orígenes*, cit., p. 191.

te han de decir; respondemos de la sinceridad de este florecimiento romántico. [...] ¡Respetad, por Dios, la meditación silenciosa, la intimidad con el misterio de los poetas de hoy”⁶²¹.

Il profondo rinnovamento promosso dalle nuove generazioni di artisti a cavallo tra Otto e Novecento riguardò anche e soprattutto il modo di concepire la produzione artistica, mettendo in atto un recupero del valore ontologico a questa connesso, e sulla base del quale il poeta modernista poteva tornare ad agire nella collettività come espressione del divino:

“Dal Puer ci proviene il senso di destino e di missione; il senso di possedere un messaggio e di dover essere gli eterni coppieri degli déi; la sensazione che la nostra linfa e sovrabbondanza, l’entusiastica umidità della nostra anima, sia al servizio degli dèi, per portare eterno ristoro al fondo archetipico dell’universo”⁶²².

Con l’adozione di quella prospettiva rinnovata che costituisce il vero tesoro dell’incesto uroborico con la coscienza matriarcale⁶²³, la realtà materiale poté tornare ad apparire all’artista modernista come una foresta di simboli (si pensi al noto sonetto baudelaireano⁶²⁴) che racchiude un insieme di messaggi da decifrare: le costanti relazioni ed adeguazioni semantiche che sussistono tra i simboli (sfuggenti, ambigue, ma imprescindibili alla comprensione degli stessi) sono i nessi che l’approccio ermetico-lunare spinge a riconoscere. Si può parlare, dunque, di adesione ad una *mistica simbolica* di derivazione archetipico-uroborica per tutti quegli artisti che, a fine Ottocento, nell’incesto con la Grande Madre, si aprirono alla *trance* immaginale che investe ogni creatore alle prese con i processi simbolici che lo distaccano dalla contingenza e lo mutano in un eroe, in un veggente dell’interiorità:

“[La] coscienza matriarcale, che si basa in larga parte sulla *participation mystique* dell’uomo con il mondo circostante, in cui la psiche umana e il mondo extraumano sono ancora

⁶²¹ M. Sierra, ‘Al lector’ in *Renacimiento*, I, (1907), p. 6, cit. in I. Zuleta, *op. cit.*, pp. 265-269).

⁶²² J. Hillman, *Puer*, cit., p. 102.

⁶²³ Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 254.

⁶²⁴ Baudelaire, padre del simbolismo ed esponente della corrente tra i più apprezzati dai modernisti, pose la legge d’Analogia ermetica al centro della sua poetica. Egli, infatti, concepiva l’universo intero come un linguaggio in costante movimento, in cui ogni parola, ogni frase ne genera automaticamente altre, diverse, ma esprimenti la medesima realtà: corrispondenze universali, quindi, ed in continua metamorfosi. Simboli, metafore e sinestesie sono gli strumenti che l’artista può usare per rendersi parte attiva in queste modulazioni: la creazione si converte, così, in una figura di linguaggio, nella metafora di una metafora. Nel saggio su Wagner, Baudelaire afferma: “la vera musica suggerisce idee analoghe in cervelli differenti. [...] La cosa veramente sorprendente sarebbe che il suono *non potesse* suggerire il colore, che i colori *non potessero* dare l’idea di una melodia, e che il suono e il colore fossero inetti a tradurre le idee; le cose essendosi sempre espresse attraverso una reciproca analogia, dal giorno in cui Dio ha proferito il mondo come una complessa e indivisibile totalità” (C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 888.). Presentandosi l’universo come un’elaboratissima scrittura cifrata, il poeta non può che diventarne l’interprete per eccellenza, ed ogni poesia è, al tempo stesso, una traduzione del cosmo ed un’ennesima riscrittura in chiave di questo. Secondo Baudelaire (e con lui condividevano questa idea molti altri simbolisti) la poesia si configurava come un insieme di geroglifici rispecchianti il mistero della creazione, grazie alla mediazione dell’immaginazione del poeta-vate (cfr. O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 104-107).

parzialmente indifferenziati, forma [...] la base della capacità magica e mantica della personalità umana"⁶²⁵.

Tipico del rapporto che lega il Puer alla la Grande Madre è, infatti, anche "una pienezza di sentimento religioso che traduce in realtà *l'ecclesia spiritualis*; una ricettività spirituale [...] che rende l'uomo sensibile alla Rivelazione"⁶²⁶. L'integrazione del simbolo nell'arte, in quanto primitivo linguaggio dell'inconscio, consentì ai modernisti di tendere verso un rinnovato equilibrio con le proprie dimensioni interiori:

"Si direbbe che l'uomo, il quale cerca invano la sua esistenza e da ciò trae una filosofia, ritrovi solo nell'esperienza della realtà simbolica la via del ritorno a quel mondo in cui egli non si sente estraneo"⁶²⁷.

Alla radice del simbolo permane sempre l'aspetto mitico, sacrale ed archetipico dello stesso: "la realtà è una vasta *allegoria in rebus*, un'allegoria di sostanza, un repertorio di segni disseminati dalla divinità nello spazio della natura per comunicare all'uomo, in quel modo obliquo che è tipico di ogni rivelazione divina, la verità"⁶²⁸. Il simbolo, in qualità di strumento principe della coscienza matriarcale, apparve come "un processo conoscitivo in grado di pervenire al trascendente attraverso la sostanza materiale"⁶²⁹. Grazie a questa risacralizzazione, il mondo, luogo di corrispondenze analogiche espresse attraverso i simboli, tornò ad offrire al poeta molteplici *signatura rerum* da interpretare e tradurre⁶³⁰. Con il ritorno dell'immaginazione simbolica ritornò anche la voce creativa del mondo, quella comunicazione segreta di natura ermetica che Plutarco aveva dichiarato perduta per sempre quando aveva annunciato la 'morte di Pan'. Questa rinnovata capacità, del tutto connaturata alla coscienza matriarcale, di rimettersi in contatto con il linguaggio dell'*Anima Mundi* si percepisce chiaramente nelle seguenti riflessioni di Nervo in merito alla matrice mistica che è sottesa alla creazione artistica:

"Hemos comprendido que las montañas, el mar, los astros no son más que grandes aglomeraciones de materia o grandes equilibrios de fuerzas... Que, por último, todas las cosas tienen una fisionomía especial, un alma, una vida poderosísima; que es necesario, en el sistema del espíritu, pegar el oído al vasto pecho de la tierra para escuchar los cien mil latidos de su cien mil corazones; y que seguir cantando al mar, a la montaña, al cielo, así, en bruto, sin completar sus tenues e infinitas estructuras maravillosas, sus variadísimas

⁶²⁵ E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 291.

⁶²⁶ G. Jung, *Madre*, cit., p. 38.

⁶²⁷ *Ivi*, p. 74.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 124.

⁶²⁹ C. Bonvecchio, "Il simbolo ritrovato", introduzione a G. Durand, *Immaginazione*, cit., p. 11.

⁶³⁰ Un critico del movimento, Gómez Lobo, lo rendeva esplicito sottolineando come il modernismo " [...] nos mostrará el nacimiento de un nuevo sol que renace tras larga inmersión en el silencio purificador de la Naturaleza" (G. Lobo, cit. in I. Zuleta, *op. cit.*, pp. 259-260).

modalidades, la innumeridad de sus matices y el milagroso enredo de sus afinidades secretas, es ofender al cielo, al mar y a la montaña”⁶³¹.

Non a caso, nelle culture antiche si riconosceva allo sciamano, tradizionalmente dotato di poteri straordinari, anche la capacità di produrre *poesia*. Considerando l’accezione etimologica del termine ποιήσις, si apprezza con più evidenza come questo non si riferisca alla mera ispirazione poetica così come è concepita oggi; originariamente, questo termine si riferiva chiaramente ad un’idea di *azione e produzione*. Il poeta, secondo Platone, sarebbe, infatti, “il creatore, chi ha la capacità di far passare le cose dal non essere all’essere”⁶³². Ben lungi dall’essere intesa alla stregua di un semplice strumento comunicativo, la poesia nel mondo antico rappresentava un’azione rituale, del tutto sacra, di comunicazione tra inconscio e coscienza:

“[...] se noi ripercorressimo a ritroso il cammino delle società giungeremmo al punto in cui non sapremmo disgiungere l’ispirazione poetica da un rituale magico, dal mito, dalla religione”⁶³³.

In questo senso, la poiesi nel mondo antico godeva di una strettissima connessione con l’idea di incantesimo (si pensi, ad esempio, al personaggio mitico di Orfeo) al punto da essere considerata al pari di un’operazione magica in grado di realizzare una vera e propria presenza sacra. Il poeta riusciva, cioè, a mettersi in contatto con le forze dell’inconscio e, mediante il contatto archetipico, governare le forze impercettibili del cosmo:

“[...] Il poeta è posseduto dalle Muse e quando si trova immerso nel processo creativo la sua personalità si annulla perché dentro di lui si muove una forza più grande e potente, la voce delle Muse che gli dettano le parole e il canto, delle quali il poeta non è che un semplice intermediario. [...] Sono le Muse che trovano la materia e le parole e le trasmettono al cantore, facendo sì che egli ‘ricordi’ il canto già esistente nella memoria delle Muse”⁶³⁴.

Il tesoro che l’artista modernista recuperò dal contatto con l’inconscio uroborico fu la capacità di rinnovare la propria adesione all’antica *religione dell’arte*:

“la poesía moderna afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una palabra original de fundación. La poesía es el lenguaje original de la sociedad – pasión y sensibilidad- y por eso mismo es el verdadero lenguaje de todas las revelaciones y revoluciones. [...] La historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre estos dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa”⁶³⁵.

⁶³¹ A. Nervo, cit. in G. Kirkpatrick, *Legacy*, cit., pp. 46-47.

⁶³² M. Donà, *Magia e filosofia*, Milano, Tascabili Bompiani, 2004, p. 35.

⁶³³ A. Seppilli, cit. in *ivi*, p. 36.

⁶³⁴ G. Guidorizzi, *Ai confini dell’anima. I Greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, p. 85.

⁶³⁵ O. Paz, *Hijos*, cit., pp. 57-60.

L'arte *fin de siècle* si rifondò come “una vera e propria ‘religione’ autonoma, con i suoi cenacoli e le sue cappelle”⁶³⁶.

“Nel poeta-Ministro del trascendente, la cui tecnica è la ‘sintassi cosmica’, ‘le parole manifestano il rapporto arcano delle stelle e dei numeri, la sorgente sinfonica da cui sono scaturite tutte le creature, il *fiat* primordiale. Così l’Arte riotterrà, fatta sua, la vetusta fusione della religione, dell’arte e della scienza”⁶³⁷.

Nel 1902, nella rivista ΣΟΦΙΑ, Lugones pubblicò un saggio intitolato “Nuestras ideas estéticas” in cui si esplicita la sacralità della creazione artistica secondo la concezione modernista. Il saggio appare incentrato sul neomisticismo che ricorre nell’estetismo *fin de siècle* e secondo cui la creazione poetica riacquista una funzione di trasfigurazione del reale. Secondo Lugones, al nuovo artista e all’interpretazione mistico-intuitiva da questi operata, spetta il compito di farsi sacerdote della trascendenza, radicalizzando i termini della dottrina simbolista:

“El artista, adivinando la unidad substancial de las cosas en el alma, que las descubre e infunde, es un revelador del Universo bajo sus aspectos más íntimos. Y cuanto más posee la excelsa cualidad de transubstanciar su espíritu en los seres que le rodean, más elevado es su numen, más potente es su verbo. Los seres se transfiguran en su emoción, y lo bello es la parte de él que en ellos hay, el espíritu”⁶³⁸.

Nelle *dilucidaciones* che fungono da prologo a *El canto errante* (1907) di Darío la visione sacrale della poiesi sottesa all’estetica modernista emerge con altrettanta evidenza⁶³⁹:

“El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. [...] He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. [...] He cantado [...] el espectáculo multiforme de la Naturaleza y su inmenso misterio. [...] La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente de ensueño o de la meditación. [...] Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia”⁶⁴⁰.

Nel mito dell’eroe che libera la prigioniera dalle proprie interiorità inconse, solitamente “il tesoro è investito di poteri magici; chi lo trova acquisisce il potere di fare incantesimi, di esaudire i propri desideri, di diventare invisibile e invulnerabile, di cambiare forma, di procurarsi conoscenze segrete, di superare lo spazio e il tempo e di diventare immortale”⁶⁴¹. Al di là dei singoli percorsi di individuazione personali

⁶³⁶ G. Durand, *Immaginario*, cit., p. 20.

⁶³⁷ M. Del Serra, “Trans-umanismo e teosofia: l’uomo-Dio in Onofri e in Solov’ëv”, in E. Zolla, *op. cit.*, voll. IV, p. 316.

⁶³⁸ L. Lugones, “Nuestras ideas estéticas”, in ΣΟΦΙΑ,(1902), pp.173-183, cit. in G. Allegra, *Occultismo*, cit., pp. 9-14.

⁶³⁹ Cfr. G. Aching, *op. cit.*, pp. 27-54.

⁶⁴⁰ R. Darío, “Dilucidaciones” in R. Darío, *Páginas*, cit., pp. 134-137.

⁶⁴¹ E. Neumann, *Origini*, cit., pp. 186-187.

dei singoli artisti, resta certo che la sperimentazione artistica e genuinamente ispirata di cui diedero prova alcuni dei nomi più noti del Modernismo ispano-americano si tradusse effettivamente nell'immortalità della consacrazione postuma che la collettività stessa non poté far altro che tributare loro in qualità, anche transpersonale, di Grandi Individui ed Eroi archetipici della cultura *fin de siècle*:

"The astronomer who catalogues the stars cannot add one atom to the universe; the poet can call a universe from the atom; the chemist may heal with his drugs the infirmities of the human form; the painter or the sculptor, fixes into everlasting youth forms divine, which no disease can ravage, and no years impair"⁶⁴².

1.3.3 Erotismo modernista

Il processo di erotizzazione della cultura tardo-ottocentesca, in sinergia con il crescente interesse per le pulsioni più oscure ed irrazionali dell'animo umano e con la riscoperta centralità dell'esperienza soggettiva e della percezione individuale, sfociò in una serie di manifestazioni artistiche in cui è chiaramente riconoscibile una tensione erotica diffusa, condivisa e riproposta da più fronti, con l'ausilio delle più svariate forme espressive⁶⁴³. Ciò che accomunò questa duplice tensione (duplice poiché diretta tanto verso l'altro in quanto oggetto di desiderio carnale quanto verso sé stessi e le proprie dimensioni inconsce più rigidamente rimosse durante il monopolio della coscienza patriarcale) fu una profonda volontà di esplorazione che trovò proprio nell'arte il terreno più adeguato e libertario per dar corpo alle riscoperte esigenze individualistiche del tempo. Per vivere liberamente e pienamente questo tipo di presenza archetipica un certo grado di marginalità è, infatti, sempre necessaria: anche in questo senso, si intende meglio la convergenza esistente tra soggettività modernista e l'evocazione dell'archetipo erotico-dionisiaco con la celebrazione delle pulsioni istintive del corpo che da esso deriva: "l'uccisione del drago da parte dell'eroe comporta la liberazione della prigioniera, ma anche l'ascesa della libido"⁶⁴⁴. Quest'ultima costituisce, infatti, un vero e proprio *leitmotiv* sotteso alla maggior parte delle produzioni artistiche moderniste, caratterizzate da forme espressive deliberatamente trasgressive, talvolta anche assai esplicite. Nessun

⁶⁴² E. G. Bulwer-Lytton, cit. in G. Spina, "Il superuomo e la speculazione sull'occulto nel Novecento inglese e americano", in E. Zolla, *op. cit.*, voll. III, p. 232.

⁶⁴³ Cfr. P. Provencio (a cura di), *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana*, Madrid, Editorial EDAF, 2003, pp. 9-37.

⁶⁴⁴ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 196.

ambito artistico restò immune all'apparizione delle dimensioni erotico-panico-dionisiache sul piano della manifestazione cosciente:

“Come già dice l’espressione ‘incesto uroborico’, questo desiderio [...] è l’espressione simbolica di una tendenza dell’Io e della coscienza di dissolversi, ma una tendenza che ha un carattere profondamente amoroso ed erotico”⁶⁴⁵.

L’ombra degli istinti carnali, a cavallo tra Otto e Novecento, si estese dalla pittura alla scultura, dalla fotografia alla neonata grafica pubblicitaria, dal cinema alla narrativa, dal teatro alla poesia. Ci si interessò alla fisicità umana e alle sue esigenze più intime e passionali in tutte le sue forme, in nome di un ritorno alla naturalezza come espressione di autenticità in contrasto con l’artificialità della vita moderna. La rimozione imposta dalla coscienza patriarcale, nella figura del Senex, aveva imposto per secoli di nascondere il corpo alla vista degli altri e a questo le nuove generazioni di artisti decisero di ribellarsi, svincolandosi, per quanto possibile, dai rigidi tabù ottocenteschi, in un moto di aperta sfida alle convenzioni sociali. Il processo di occultamento dei tratti più istintivi ed irrazionali dell’esistenza umana, nato in seguito ai nazionalismi settecenteschi e rafforzatosi come diretta conseguenza dell’etica illuminista, si era tradotto, in epoca borghese, in una vera e propria ossessione per il controllo delle pulsioni fisiche, percepite come una temibile fonte di destabilizzazione, caos e deriva sociale. Il mondo industrializzato aveva pericolosamente iniziato a mostrarsi sempre più agitato da tendenze innovatrici, frammentato dall’individualismo e disorientato di fronte alla diffusione di una mentalità *altra* da quella tradizionale. La borghesia, nel corso di tutta la prima metà dell’Ottocento, si era fatta, di conseguenza, rigida portavoce dei valori di stampo prometeico ed apollineo propugnati dal Senex; le forti aspirazioni nazionali dirette verso una stabilità che favorisse il consolidamento economico e politico della classe media, il desiderio di rafforzare ulteriormente dette nazioni mediante un progresso demografico incentrato sulla stabilità dei nuclei famigliari e le restrizioni cattoliche in merito a questi ultimi avevano indotto la società ad attenersi rigidamente ai dettami apollinei di decoro, ordine, moderazione e morigeratezza dei costumi:

“There was in the nineteenth century an ethos of economy and of rationality of practice in all areas of life. Sober self-control in relation to all sensual pleasures was the defining feature of the bourgeois social order”⁶⁴⁶.

Per rispondere alle sottili inquietudini e turbamenti indotti nella società dai rapidi cambiamenti che contraddistinsero la seconda metà del XIX secolo, si era eretto lo

⁶⁴⁵ Ivi, p. 245.

⁶⁴⁶ G. Hawkes, *Sex & Pleasure in Western Culture*, Polity Press, 2004, p. 140.

scudo del decoro e si era sostenuta l'imprescindibile necessità di difendere saldamente un ideale di *normalità* e di rispettabilità sociale. Per mantenere intatto lo status quo borghese, fondato su una totale immobilità dei costumi, la cultura patriarcale era ricorsa ad una regolazione costante in materia di pulsioni fisiche, estesa tanto alla vita pubblica quanto a quella privata, ed a cui era impensabile non attenersi, pena il concreto e costante rischio di incappare in fenomeni di estromissione sociale. La moderazione degli istinti sessuali fu non solo intesa come un'esigenza imprescindibile, ma come un vero e proprio segnale di civiltà: tutto ciò che andasse contro ai valori di moderazione assunse connotazioni di indegnità ed anti-socialità assimilabili ai giudizi negativi riservati alla condotta dei peggiori libertini dell'*ancien régime*. La collettività finì, così, per adottare una morale sessuale rigorosa che condannava senza appello la seppur minima concessione alla sfera dell'emotività e delle passioni erotiche. La tendenza a neutralizzare l'emotività per far spazio alla razionalità rientra in quei processi attuati dalla coscienza patriarcale al fine di rafforzare l'Io e mantenerlo distinto dall'inconscio matriarcale:

"Le emozioni e gli affetti sono collegati con gli strati profondi della psiche, che sono i più vicini agli istinti. [...] le componenti emotive sono sempre strettamente connesse ai contenuti inconsci [...]: i contenuti inconsci scatenano emozioni e, viceversa, le emozioni attivano i contenuti inconsci"⁶⁴⁷.

Oltre alla già vista prigionia ideologica del patriarcato, inteso nell'accezione negativa di Grande Padre castrante, "[...] la castrazione patriarcale presenta un'altra sfumatura. Mentre la castrazione matriarcale ha un orientamento orgiastico, quella patriarcale ha un orientamento ascetico"⁶⁴⁸. La cultura del Senex negativo, coincidente con la coscienza patriarcale ipertrofica, si manteneva distante dal vivo tessuto delle pulsioni libidiche, preferendogli l'aridità, il cinismo e la freddezza⁶⁴⁹. Lo stesso amore coniugale ottocentesco ne risultò, di conseguenza, fortemente idealizzato, tragicamente separato dal piacere carnale e postulato unicamente su alti ideali e su sentimenti di purezza e di abnegazione. La fisicità fu censurata nelle maniere, omessa da ogni apparenza: non ci si azzardava a menzionare neppure gli stessi indumenti che ricoprivano le *pudenda* per non rischiare di offendere la sensibilità altrui, preferendo ricorrere a delicate perifrasi. Non deve stupire il fatto che la stessa intimità coniugale fosse rigidamente regolamentata dalle autorità (mediche e religiose) del tempo: si suggerivano alle coppie, seppur legittimate agli occhi della comunità da un'unione consacrata, amplessi rapidi e poco voluttuosi

⁶⁴⁷ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 289.

⁶⁴⁸ *Ivi*, p. 172.

⁶⁴⁹ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., pp. 84-95.

tanto per non stancarsi eccessivamente e rischiare di 'degradare' il seme maschile quanto per non rischiare in nessun modo di risvegliare il desiderio femminile (secondo la Chiesa, ad esempio, l'uomo che indulgesse in atteggiamenti voluttuosi con la proprio moglie si sarebbe macchiato del peccato di adulterio). Durante la quasi totalità dell'Ottocento, la lussuria fu, in definitiva, trattata al pari di un tratto caratteriale altamente deprecabile in ambo i sessi.

Le nuove forme d'arte, espressione della spontaneità creativa del Puer, accolsero, invece, con gioia tutte le possibilità di esplorazione offerte dall'erchetipo erotico-panico-dionisiaco, in un tentativo di autodeterminarsi per mezzo di una protesta silenziosa contro le norme e l'austerità morale imposte dalle generazioni precedenti. La coltivazione della dimensione panica ed erotica da parte degli artisti modernisti, seppur nei limiti imposti dai singoli contesti socio-culturali del tempo, fu un modo per reagire ai limiti della percezione intellettuale umana: la stessa esperienza sensoriale assunse su di sé le tendenze metafisiche e trascendenti atte a compensare il senso di inadeguatezza e di angoscia morale che il singolo sperimentava di fronte alla frammentazione della vita moderna⁶⁵⁰. L'erotismo si convertì in un ennesimo strumento atto a contrastare il pensiero egemonico, mediante la riappropriazione della centralità del singolo e la restituzione della dignità alle pulsioni intime e alla corporeità umana, in un tentativo di trascendere l'individualità corporea attraverso l'exasperazione della stessa. L'adozione di atteggiamenti eccentrici e stravaganti assunse, dunque, una valenza consapevolmente destabilizzante: anche mediante la ricerca affettata di una condotta volutamente trasgressiva si riscattava l'individuo, nella celebrazione della soggettività erotica, dalla forzata intersezione di questo con le ideologie imposte dalla cultura patriarcale dominante⁶⁵¹.

Si pensi, così, al sorgere dell'estetica germanica della *Nacktkultur*, alle sculture di nudi femminili ricolme di erotismo di Rodin, all'iconicità languida delle figure femminili di Klimt, all'inquietante turbamento erotico dei dipinti di Schiele o alla vulcanica sensualità dei dipinti decò di Tamara de Lempicka⁶⁵². Già dalla metà dell'Ottocento, l'arte erotica godette di una notevole diffusione grazie alla stampa popolare, tanto in Europa quanto oltreoceano. Sul finire del secolo, quando la morale si fece più flessibile ed il confine tra indecenza ed oscenità più labile, iniziò quella

⁶⁵⁰ Cfr. O. Montero, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam, Editions Rodopi B. V., 1993, pp. 8-10 e cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, pp. 221-222.

⁶⁵¹ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁶⁵² Cfr. E. Fernandez, M. Miggiani, *Arte sesso società. Per una lettura sociologica dell'erotismo nella storia dell'arte*, Roma, Meltemi Editore, 2000, pp. 81-91.

che può considerarsi come la stagione d'oro dell'erotismo artistico. Wood, nel suo testo *Art Nouveau and the Erotic*, dimostra come questa particolare corrente artistica, predominante sul finire del XIX secolo, abbia svolto un ruolo estremamente significativo durante il complesso e poliedrico processo di erotizzazione della cultura⁶⁵³. Persino il semplice mobilio, durante il dominio dello stile volutamente trasgressivo dell'*Art Nouveau*, finì per arricchirsi di valenze erotiche e di richiami alle nudità del corpo femminile. Un ulteriore esempio di questa nuova arte erotica lo si trova nella diffusione della cartolina illustrata che giunse al culmine di popolarità proprio nei primi decenni del XX secolo. La "cartolina francese" (Xavier Sager, operante in Francia dal 1910 al 1920, fu uno dei nomi più noti in questo ambito), spesso virata in seppia per dare una percezione più reale dell'incarnato dei corpi, rappresentava la summa del proibito in cui donne dalle sembianze eterogenee appaiono come le protagoniste assolute di questa nuova forma d'arte, lasciandosi ammirare in abiti succinti dalle fogge più disparate o del tutto prive di veli, spesso lascive e torve, voracemente sensuali e voluttuose⁶⁵⁴. I grandi mutamenti collettivi che favorirono il risveglio della libido furono catalizzati anche dai progressi tecnologici che produssero espressioni artistiche assolutamente nuove come il cinematografo e la fotografia. Il nudismo fotografico iniziò ad associarsi alla pornografia statica: nella Germania del primo Novecento si assistette ad un vero e proprio *boom* di riviste nudiste e l'industria pornografica fu fiorente già dai primi anni Dieci⁶⁵⁵. In ambito editoriale, oltre al proliferare di testi scientifici o presunti tali che si proponevano di indagare la sessualità, si assistette all'invasione del mercato letterario di romanzi a sfondo erotico. Seguendo la definizione di Paul English, con narrativa erotica si intende qualsiasi "rappresentazione di sentimenti d'amore pervasi di sessualità - sia che si tratti di amore verso sé stessi, sia verso il proprio che l'altro sesso - sotto lo stimolo del sistema nervoso sessuale e le eccitazioni di desideri sensuali"⁶⁵⁶. Già dalla metà del XIX secolo, alcuni grandi nomi della letteratura si erano avvicinati a questo noto e frequentato genere letterario, tanto come fruitori quanto in veste di sperimentatori diretti: tra questi ricordiamo Guy de Maupassant, Flaubert, i fratelli Goncourt, Zola e Turgenev, solo per citarne alcuni. Tipicamente, questi primissimi testi scelsero come spunto narrativo avventure erotico-amorose

⁶⁵³ Cfr. G. Wood, *Art Nouveau and the Erotic*, Harry N. Abrams, 2000.

⁶⁵⁴ Cfr. W. Oulette, B. Jones, *La cartolina erotica. Immagini maliziose e provocanti dell'inizio del secolo*, Cesco Ciapanna Editore, Roma, 1982, pp. 6-11.

⁶⁵⁵ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., pp. 158-170.

⁶⁵⁶ P. English, *L'Eros nella letteratura*, cit. in R. Reim, *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '200 al '900*, Editori Riuniti, Roma, 2002, p. xii.

ambientate all'interno delle case di piacere⁶⁵⁷. La letteratura erotica di finzione, tanto quella canonica quanto quella clandestina⁶⁵⁸, ottenne un successo mai visto in precedenza: soprattutto il pubblico femminile, il cui desiderio da secoli era il più censurato, si rivelò assai avido di questo tipo di romanzi erotico-sentimentali⁶⁵⁹.

Anche il Modernismo ispano-americano si fece portavoce di queste esigenze di superamento dei tabù e delle restrizioni alla cultura imposte dalla tradizione borghese. Con la diffusione della poetica decadente che dalla Francia e dall'Inghilterra si estese tanto nel resto d'Europa quanto oltreoceano, l'arte ispano-americana di fine Ottocento iniziò a sperimentare una ritrovata familiarità con la sensualità fisica (e i suoi eccessi) come fonte di ispirazione e creazione artistica, accogliendo nel proprio patrimonio tematico il desiderio carnale, omesso per secoli dalla letteratura canonica per supposte ragioni di decoro. Le suggestioni erotizzanti europee furono accolte dal contesto letterario ispano-americano anche se l'audacia sottesa ad un uso più libero del discorso erotico non fu esente da contraddizioni all'interno delle varie espressioni letterarie moderniste. Spesso l'ebbrezza derivante dalla rottura di tabù secolari si unì all'inevitabile timore connaturato al superamento di limiti rigidamente tracciati dalla cultura patriarcale ed in sinergia con le ideologie politiche e religiose convenzionali. Anche i modernisti ispano-americani, con diversi gradi di trasgressione a seconda degli autori e dei testi, iniziarono a confessare i propri desideri più intimi ed erotici in romanzi, racconti e liriche, in aperta contrapposizione rispetto al precedente discorso sentimentale romantico⁶⁶⁰. In questo, l'amore erotico appariva relegato ad una dimensione immateriale, astratta, eterea ed intangibile: la passione si fondava, cioè, proprio nel fatto che l'oggetto del desiderio fosse percepito come irraggiungibile a causa di ostacoli di diversa natura che impedivano il congiungimento carnale tra gli amanti; ne consegue che l'essere amato poteva, al massimo, farsi oggetto di un culto personale, ma sempre vissuto a distanza. L'erotismo romantico si diluì in un sentimentalismo casto, dominato da categorie morali di stampo cristiano-cattolico quali il concetto di peccato e quello di virtù ed in cui amore e passione carnale finirono per fondersi in modo indissolubile. Le allusioni ad una sensualità edonista in ambito romantico si fecero quasi sempre in modo velato, edulcorato, mai esplicito, prediligendo la rappresentazione di un

⁶⁵⁷ Cfr. O. Brusendorff, P. Hennigsen, *Storia dell'erotismo*, Torino, Della Valle, 1971, pp. 142-145.

⁶⁵⁸ Cfr. J. A. Cerezo, "Impresos eróticos españoles en prensas clandestinas (1880-1936)" in A. L. Martín, J. Ignacio Díez, *Venus venerada II: literatura erótica y modernidad en España*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, pp. 137-156.

⁶⁵⁹ Cfr. O. Brusendorff, P. Hennigsen, *op. cit.*, pp. 84-86.

⁶⁶⁰ Cfr. A. González, *op. cit.*, p. 76.

amore innocente, libero da colpe ed in cui la spiritualità si unisce con l'ideale. Ne consegue che le stesse descrizioni dei corpi e degli incontri amorosi concreti, in questo tipo di letteratura, fossero assai limitate se non direttamente assenti. Particolarmente rappresentativi di questo modo di intendere l'Eros risultano, ad esempio, i seguenti versi del poeta romantico Heredia, tratti dal componimento "A mi amante" (1827): *yo tu hermosura / en un silencio religioso admiro*⁶⁶¹. Anche se le pregresse espressioni d'erotismo letterario non furono rifiutate *in toto* dai nuovi artisti, queste subirono un massiccio processo di rielaborazione secondo il filtro della nuova estetica. L'erotismo di filiazione decadente si liberò di buona parte delle illusioni sentimentali e delle idealizzazioni romantiche, mostrando una sessualità più libera dalle imposizioni morali e in cui la distanza tra soggetti desideranti fu notevolmente accorciata, con tutte le conseguenze, anche stilistiche, del caso. La critica ha riconosciuto in modo unanime la capitale importanza dell'Eros nella poetica modernista ispano-americana: la sensualità del corpo e l'edonismo in genere sono da considerarsi come tasselli fondanti dell'ampio mosaico che compone l'immaginario modernista. Secondo Raúl Silva Castro proprio il discorso sensuale e "la exhibición y complacencia sexual"⁶⁶² sarebbe da considerarsi addirittura come il tratto più caratteristico all'interno della poetica del movimento. L'accesso ad Eros rappresentò, dunque, una delle modalità d'espressione di originalità creativa dell'arte modernista⁶⁶³, ennesima conseguenza dell'incesto uroborico compiuto dagli artisti nelle profondità della Grande Madre inconscia: la celebrazione dell'impulso erotico in seno al movimento modernista assunse, infatti, i contorni di una vera e propria strategia di liberazione individuale. Non dimentichiamo che l'archetipo erotico-dionisiaco si affianca alla coscienza matriarcale e alla modalità lunare-ermetica al fine di aiutare la psiche nel trascendere tutto quanto sia stato dichiarato, dalla coscienza patriarcale sottesa alla cultura borghese, come limite invalicabile:

"Lo stesso prodigio che dalle materie rigide e dure suscita flutti di alimenti, infrange le catene, abbatte le mura, solleva gli schermi che agli spiriti umani nascondono il futuro e ciò che è remoto; ed infatti Dioniso viene chiamato, con nome dai significati molteplici, 'colui che scioglie' (*lysios*)"⁶⁶⁴.

Sia secondo Paz, sia secondo Salinas, l'erotismo è necessariamente da intendersi come una tematica di primo piano nella poetica dell'esponente più di spicco del

⁶⁶¹ J. M. Heredia, *Poemas*, Red Ediciones, 2011, p. 102.

⁶⁶² R. Silva Castro, "¿Es posible definir el modernismo?", in *Cuadernos Americanos*, 1965, p. 172, cit. in A. González, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁶³ Cfr. C. Giardrone, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶⁴ W. F. Otto, *op. cit.*, p. 103.

Modernismo ispano-americano: “una gran ola sexual baña toda la obra de Darío”⁶⁶⁵. E ancora: “el erotismo fue su pasión; y su muerte. Se le fingió paraíso y le salió calvario. Lo erótico fue su cruz, y allí se pinta él, clavado en lo erótico, agonizante”⁶⁶⁶. In quanto indiscusso portavoce del movimento modernista, è naturale soffermarsi maggiormente sulla dimensione erotica presente nella produzione rubendariana, data la capitale importanza di questo autore nel plasmare e modellare l’intera estetica di questa eterogenea corrente letteraria. Se nel periodo romantico l’educazione sentimentale svolse un ruolo di primo piano nelle rappresentazioni amorose del tempo, con il passaggio alla sensibilità modernista questa fu sostituita dal *topos* dell’iniziazione erotica, intesa come un terreno in cui trasgredire con libere sperimentazioni⁶⁶⁷. Non possono che tornare alla mente i racconti di Rubén Darío “Palomas blancas y garzas morenas”, “Betún y sangre”, “Mi tía Rosa” e “La larva” in cui il fulcro della narrazione è proprio l’urgenza del tutto adolescenziale di un protagonista maschile impaziente di abbandonarsi alle primissime avventure erotiche, “mordido por los más furiosos perros del deseo”⁶⁶⁸. La sessualità, nell’estetica modernista, si distanziò dalla purezza e dall’amore idealizzato per avvicinarsi ad un piacere erotico dal sapore cosmopolita, universale, più umanizzato, ma, soprattutto, altamente trasgressivo in quanto totalmente svincolato da fini procreativi. Celebrando il piacere fine a sé stesso, il discorso erotico modernista, con la sua metafisica dei sensi, sfidò apertamente i valori del cattolicesimo rifiutando ogni associazione tra castità e virtù, prediligendo una visione erotica giocosa, lussuosa e felicemente edonista. Le rappresentazioni letterarie di questo nuovo modo di relazionarsi alla sessualità si modificarono in un senso più libertario ed esplicito e il corpo umano, liberato delle idealizzazioni, venne finalmente descritto con molte meno restrizioni censorie rispetto al passato; pensiamo, ad esempio, ai toni più che diretti usati dal poeta per descrivere l’incontro carnale in “Mía” in cui appaiono i seguenti versi: *Tu sexo fundiste / con mi sexo fuerte, / fundiendo dos bronce*⁶⁶⁹. Una medesima tensione ambivalente tra timore e profonda attrazione per l’Eros costituisce il nodo tematico attorno a cui si strutturano le

⁶⁶⁵ O. Paz, *Cuadrivio*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 55.

⁶⁶⁶ P. Salinas, cit. in A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, p. 258.

⁶⁶⁷ Cfr. B. Sáez Martínez, “Eros decadente: La escritura de Antonio de Hoyos y Vinent” in *Magazine Modernista. Revista digital para los curiosos del Modernismo* (url: <http://magazinmodernista.com/2009/08/10/eros-decadente-la-escritura-de-antonio-de-hoyos-y-vinent/>).

⁶⁶⁸ R. Darío, *Cuentos Completos*, tercera edición de la Editorial Nueva Nicaragua, in versione elettronica all’url: http://www.euram.com.ni/pverdes/verdes_culturales/Autores/Ruben_Dario/Cuento/cuentos_completos_edicion_146.htm.

⁶⁶⁹ R. Darío, *Azul...Prosas profanas*, Quito, Libresa, 2008, p. 199 (d’ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l’abbreviazione *Azul, Prosas*).

ossessioni dei protagonisti di alcuni dei racconti contenuti in *Confidencias de Psiquis* (1897) del venezuelano Manuel Díaz Rodríguez il quale, abbandonati i delicati e pudichi idilli silvestri del romanticismo, passò a descrivere in modo diretto e dettagliato amori impuri e promiscui ambientati in contesti urbani. In "Flor de voluptuosidad" si promuove una difesa della sessualità presentata come condizione necessaria dell'amore; in "Fetichismo" ci si interroga sul concetto di norma e devianza erotica; in "Mi secreto" ci si spinge nel terreno morboso della necrofilia e in "Un diletante" si affronta il problema dell'impotenza sessuale⁶⁷⁰; "Después de las carreras", nei già menzionati *Cuentos frágiles* di Gutiérrez Nájera, narra, a sua volta, le divagazioni mentali di un *voyeur* che immagina di assistere ai rituali notturni di due giovani donne in procinto di abbandonarsi al sonno e "Por un baño" descrive la seduzione di un giovane scapolo ammaliato dall'incontro con una vedova. In "Stora y las medias parisienses" anche Nájera ritorna, come già Manuel Díaz Rodríguez, sul tema del feticismo erotico. Oppure, si pensi alla violenza erotica ed al sadismo contenuti nel racconto intitolato "La lluvia de fuego" di Lugones o all'intensità erotica di certi romanzi di Abelardo Castillo e di Eugenio Cambaceres. Lo stesso Darío si cimentò in racconti, affini a quelli poc'anzi citati, in cui la prosa psicologica di matrice irrazionalistica accolse prontamente anche le suggestioni più estreme della patologia erotica, come avviene con gli accenti di pedofilia descritti in "El caso de la señorita Amelia" (1894). Altri racconti dariani in cui si apprezza l'urgenza del desiderio sono "El sátiro sordo" e "La ninfa", in *Azul*. L'immaginario erotico dariano, che tanta importanza rivestì nella formazione dell'estetica modernista nel suo complesso, è poplato di satiri, fauni, centauri e ninfe, in un recupero mitologico dal sapore idealizzato, ma, al tempo stesso, intriso di una malizia nuova rispetto ai prodromi romantici. La *Grecia immaginale* di Darío è, infatti, una Grecia totalmente dionisiaca in cui il desiderio sessuale regna sovrano⁶⁷¹, chiara rappresentazione della Grande Madre intesa nella sua accezione di inconscio uroborico simboleggiata, come abbiamo visto, dalla figura del serpente che si accoppia con sé stesso. Non a caso questo animale si associa in modo evidente anche al desiderio erotico e all'espressione della sensualità fisica⁶⁷².

Le seguenti riflessioni di Durand ci aiutano ad inquadrare meglio la potenzialità mistica sottesa all'esperienza erotica intesa come un processo che se è discesa nell'inferiorità del corpo e dell'inconscio istintuale, sa farsi, al tempo stesso,

⁶⁷⁰ Cfr. G. Mora, *op. cit.*, pp. 263-274.

⁶⁷¹ Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, pp. 220-230.

⁶⁷² Sul simbolismo ofidico e la sua connessione con l'erotismo si veda oltre, al § 3.2.1.

verticalità esasperata nel paradossale tentativo di trascendere sé stessi proprio nel momento in cui 'ci si sperimenta' con maggior pienezza:

"Se Eros tinge di desiderio il destino stesso, esiste il mezzo per esorcizzare, altrimenti che con l'antitesi polemica e implacabile, il volto minaccioso del tempo. Accanto al processo metafisico che attraverso i simboli autentici, la fuga o la spada, combatte i mostri iperbolici, generati dall'angoscia temporale, accanto a un'attitudine diaretica, a un'ascesa trascendente, la duplicità, permettendo l'eufemizzazione della morte stessa, apre all'immaginario e ai comportamenti da esso motivati una via del tutto diversa. È tale ribaltamento dei valori simbolici fondato sull'ambiguità dell'Eros [...]. [...] Eros divino giunge all'amore dell'amore, a un desiderio vuoto d'oggetto che, per disprezzo della carne, si ritrova faccia a faccia con la morte, viene a innestarsi, poco a poco, una dottrina dell'amore che eufemizza il contesto carnale, capovolgendo progressivamente i valori ascetici [...]"⁶⁷³.

Nell'erotismo che si fa anelito di trascendenza, la carne e lo spirito possono unirsi, sciogliendo finalmente la lacerante dicotomia che soggiace a tutta la poetica modernista. La proiezione erotica dei modernisti nelle dimensioni inconscie del mito ci aiuta a comprendere quanto l'esplorazione del desiderio corporeo costituisca in realtà un tentativo di trascendere la caducità della vita umana, secondo quel processo mistico di eufemizzazione che Durand definisce come tratto tipico del regime notturno dell'immaginario. Riportiamo, ad esempio, uno scambio di battute tratto da "La ninfa", in cui si percepisce con chiara evidenza non solo l'urgenza della sensualità tipica della poetica dell'autore, ma anche il modo in cui questa si proietta sulle figure del mito:

"[...] Para mí los sátiros. Yo quisiera dar vida a mis bronce, y si esto fuese posible, mi amante sería uno de esos velludos semidioses. Os advierto que más que a los sátiros adoro a los centauros; y que me dejaría robar por uno de esos monstruos robustos, sólo por oír las quejas del engañado, que tocaría su flauta lleno de tristeza. [...] ¡Oh! -exclamé- ¡para mí las ninfas! Yo desearía contemplar esas desnudeces de los bosques y de las fuentes, aunque como Acteón fuese despedazado por los perros [...]"⁶⁷⁴.

L'edonismo dariano, che si avvale spesso della coreografia di amori mitici posti sotto l'egida dell'archetipo fortemente sessualizzato di Pan, è apprezzabile anche in molte delle sue liriche; come in "Yo soy aquel" (*Bosque ideal que lo real complica / allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela; / mientras abajo el sátiro fornicar, / ebria de azul deslíe Filomela / Perla de ensueño y música amorosa / en la cúpula en flor del laurel verde, / Hipsipila sutil liba en la rosa, / ya la boca del fauno el pezón muerde*⁶⁷⁵) e "Por un momento...":

[...]
Amor será dichoso, pues estará vibrante;
el júbilo que pone al gran Pan en acecho;
mientras su ritmo esconde la fuente de diamante

⁶⁷³ G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 236-237.

⁶⁷⁴ R. Darío, *Azul*, Red Ediciones, 2011, pp.13-17.

⁶⁷⁵ Idem, *Cantos de Vida y Esperanza*, Editorial Biblioteca de Textos Universitarios, Salta, 2008, p. 54 (d'ora in avanti, ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Cantos*).

[...] ⁶⁷⁶.

La presenza archetipica di Pan appare anche in “Dafne” (contenuta nella seconda edizione di *Prosas profanas*, pubblicata nel 1901: *y todo será, Dafne, por la virtud secreta / que en la fibra sutil de la caña coloca / con la pasión del dios el sueño del poeta*⁶⁷⁷) e in “Leda” (*suspira la bella desnuda y vencida, / y en tanto que al aire sus quejas se van, / del fondo verdoso de fronda tupida, / chispean turbados los ojos de Pan*⁶⁷⁸).

Al di là di queste poche citazioni tratte dalla produzione rubendariana, conviene ricordare che gli accenti marcatamente erotici contraddistinsero la produzione lirica di tanti altri esponenti del Modernismo ispano-americano. Per fare solo qualche rapido esempio, si pensi a “Oda a la desnudez” di Lugones, in cui, dopo l’ennesimo iniziale riferimento a Pan, il poeta passa a celebrare gli incontri femminili che hanno allietato le sue notti; a come elementi classici, biblici e liturgici si fondano nei rituali erotici scaturiti dalla penna di Herrera y Reissig⁶⁷⁹; ai seni come *botones de rosas* cantati in “Vox extraña” di Ricardo Jaimes Freyre, alla corporeità femminile *blanca y velluda* descritta in “Vigilia y sueño” da Salvador Díaz Mirón e al *rostro de regia pecadora* celebrato da Julián del Casal⁶⁸⁰ in “En el campo”.

1.3.4 Il timore della regressione nell’indistinto

Il conflitto in atto tra i rappresentanti della borghesia e gli artisti modernisti di fine Ottocento non è da intendersi unicamente come l’espressione di un generico contrasto in atto tra modernità borghese e modernità estetica⁶⁸¹, ma come un profondo e netto rifiuto da parte della coscienza patriarcale, archetipicamente rappresentata dal Grande Padre, di lasciare libero corso alla fecondità creatrice conseguente all’incesto uroborico compiuto dall’artista-Puer con le dimensioni inconscie della Grande Madre. Col finire del secolo, quando si iniziò a paventare un incipiente sovvertimento culturale, la società borghese reagì con determinazione al fine di prevenire in tutti i modi l’affossamento di quei canoni al cui apprezzamento

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 106.

⁶⁷⁷ *Idem*, *Azul, Prosas*, cit., p. 254.

⁶⁷⁸ *Idem*, *Páginas*, cit., p. 116.

⁶⁷⁹ Cfr. G. Kirkpatrick, *Legacy*, cit., p. 186.

⁶⁸⁰ Cfr. O. Montero, *op. cit.*

⁶⁸¹ Cfr. M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987, pp. 41-45.

era stata formata. Per contrastare l'avanzata dei tanto temuti cambiamenti di matrice dionisiaco-irrazionalistica accolti dall'impulso rinnovante del Puer Aeternus, l'Ottocento più reazionario si aggrappò con rinnovato vigore ad una presunta morale immutabile, cristallizzandosi in un atteggiamento rigidamente repressivo. Quando maggiormente si avverte la pressione del rimosso che preme per risalire in superficie, le tendenze conservatrici della coscienza tendono ad esasperarsi al preciso scopo di difendere i valori di cui questa è portatrice, scatenando una reazione opposta volta a fortificare ogni tipo di procedimento utile ad arginare il rimosso e ad ostacolare chiunque si faccia veicolo diretto di ciò che l'assetto dominante vorrebbe rimuovere⁶⁸². L'incesto uroborico perpetrato dagli artisti del tempo dovette, quindi, fare i conti con la contemporanea e parallela volontà dei più strenui difensori dell'ordine patriarcale di screditare tutte le istanze di cambiamento che si erano iniziate a generare in seguito alla sempre più palpabile emersione della Grande Madre in seno alla cultura. Gli artisti furono duramente attaccati dalla cultura borghese in quanto esecutori della temuta e sovversiva mediazione tra il piano dell'inconscio e quello della coscienza. Se il movimento di emersione della coscienza, tanto nel percorso individuale del singolo quanto nel percorso che determina il susseguirsi delle ere psichiche, si dà lungo un moto ascensionale che libera l'Io e la collettività umana dalle maglie dell'inconscio primordiale, l'immersione volontaria in esso è vista dalla coscienza patriarcale con il terrore che affligge chi, sporgendosi sull'abisso e fissando in esso lo sguardo, teme, per l'eccessiva vicinanza, di venirne mortalmente risucchiato. Alla coscienza, l'inconscio appare come un luogo oscuro, abitato da "malvagi spiriti assetati di sangue, da furia repentina e debolezza sensuale. [...] Perciò si pensa generalmente che chi scende nell'inconscio cada nelle tormentose pastoie della soggettività egocentrica e sia esposto, in quella via senza uscita, all'assalto di tutte le belve che si suppone popolino l'antro del mondo psichico sotterraneo"⁶⁸³.

"Per l'Io e per il maschile il femminile è sinonimo di inconscio e di non-Io e quindi anche di oscurità, di tenebra, di nulla, di cavità e di vuoto; [...] Il grembo del femminile è il luogo d'origine, da cui si proviene. E così ogni donna, in quanto grembo, è il grembo primordiale della Grande Madre da cui tutto ha avuto origine, il grembo dell'inconscio. Essa è per l'Io una minaccia di dissoluzione, di perdita di se stesso, cioè di morte e castrazione"⁶⁸⁴.

L'emersione in seno alla cultura e all'arte del tempo di un orientamento del pensiero di matrice lunare-matriarcale portò con sé l'inevitabile ed esasperato timore di cedere ad una caotica regressione nell'indistinto dell'interiorità del Femminile. Il

⁶⁸² Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 276.

⁶⁸³ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 38.

⁶⁸⁴ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 147.

corteggiamento che i modernisti ispano-americani misero in atto con i tratti più oscuri ed indistinti della coscienza matriarcale fu interpretato dalla morale del tempo come una suicida volontà di lasciarsi cadere, come il folle preludio ad una stagnazione mortifera pericolosa per la società intera: “the regressive tendency appears as a negative drive, as deadly incest with the [...] Mother”⁶⁸⁵. L’artista-eroe si trovò come sospeso a metà tra due mondi: “tra quello interno che minaccia di allagarlo, e il mondo esterno, che minaccia di sopprimerlo perché ha infranto leggi antiche”⁶⁸⁶. La coscienza patriarcale, rappresentata dal Senex e retta dai valori prometeici ed apollinei in via di detronizzazione, si attivò con rinnovata foga al fine di evitare la disgregazione della cultura da cui essa era rappresentata. Questa ansia di controllo è evidente nel rifiuto della cultura borghese tanto del ri-orientamento collettivo verso una nuova *weltanschauung* che lasciasse spazio al dubbio ermetico e all’ammissione dell’indeterminazione della realtà, quanto di tutte quelle sperimentazioni artistiche che sancissero il primato intuitivo dell’artista e che accogliessero gli accenti misticheggianti connessi alla libera esplorazione dell’interiorità e del desiderio carnale. Tutti i principali aspetti tematici e stilistici che costituiscono il nucleo fondante dell’estetica modernista furono aspramente rigettati e disprezzati dalla morale e dalla retorica del tempo: il movimento modernista fu osteggiato, in particolare, per l’associazione di questo ad un’etica considerata come sovversiva, percepita come destabilizzante e potenzialmente in grado di minare l’equilibrio sociale. Gli esponenti del movimento furono accusati di fomentare una regressione nazionale e sociale di stampo escapistico, favorendo una resa del tutto intenzionale delle giovani generazioni alle pulsioni più oscure dell’animo umano che avrebbero compromesso la stabilità della cultura, intesa come espressione più compiuta della coscienza⁶⁸⁷; l’associazione istintiva promossa dalla cultura reazionaria ispano-americana tardo-ottocenska tra la diffusione della nuova estetica ed il rischio di una regressione nella barbarie coloniale altro non è che il riflesso di quell’atavico timore di essere risucchiati all’interno del caos primigenio dell’inconscio rappresentato dai processi più distruttivi del Femminile:

“Con la discesa nell’inconscio, la coscienza si mette in una situazione rischiosa: è come se si estinguesse. Poiché si tratta di una diminuzione o di un’estinzione della coscienza, e poiché questo *abaissament du niveau mental* costituisce quel *peril of the soul* davanti al quale il primitivo prova la massima angoscia [...], lo scatenamento intenzionale, volontario, di questo stato è un sacrilegio o un’infrazione del tabù, puniti con i più gravi castighi”⁶⁸⁸.

⁶⁸⁵ Idem, *Fear*, cit., p. 241.

⁶⁸⁶ Idem, *Origini*, cit., p. 330.

⁶⁸⁷ Cfr. Idem, *Fear*, cit., p. 242.

⁶⁸⁸ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 322 (d’ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l’abbreviazione *Alchimia*).

L'emergente emotività, il ripiegamento intimistico ed il profondo erotismo che più manifestavano la connessione dell'arte con la Grande Madre non a caso costituirono il bersaglio privilegiato degli strali critici delle frange più reazionarie della cultura borghese, tanto al di là quanto al di qua dell'oceano. Questa reazione da parte degli esponenti della coscienza patriarcale si intende all'interno della struttura compensatoria della cultura secondo cui "la difesa contro l'eroe e la sua espulsione sono giustificabili come una difesa del collettivo contro l'imminente stravolgimento"⁶⁸⁹. Ciò che attuò la coscienza patriarcale minacciata fu un tentativo di compromesso, nei limiti dei propri strumenti razionalistici e categorizzanti, con l'incombente ed inevitabile emersione del Femminile:

"[...] as the patriarchal means of grace is not longer at [...] disposal, we are obliged for better or worse to reach a compromise with the devil side, or rather with this side that up to now has been regarded [...] as the Devil"⁶⁹⁰.

Complice un ennesimo anelito di categorizzazione prometeica, la medicina si adoperò, dunque, per stabilire dove terminasse la normalità e dove, invece, iniziasse la perversione, intesa come espressione di un disagio mentale, per agire al fine di debellare le patologie umane, tanto mentali quanto fisiche⁶⁹¹:

"The new figures of authority were medical, not religious, and the diseased body replaced the sinful body as the locus of fear and control. In this shift, a key idea was retained. The body continued to pose an obstacle to reason and order. The unruly sexual body could not be tamed within, but required the efforts of external and specialized authorities –in the former case, priests, in the latter, doctors"⁶⁹².

I medici, espressione del Senex sul piano della coscienza collettiva, avevano iniziato ad affiancarsi al clero come ulteriori e ancor più rigorosi modelli di autorevolezza, identificando in certe malattie "nervose" le conseguenze di un eccesso di viziosità e stabilendo che chi non riuscisse a controllare le pulsioni erotiche ed adattarsi alla morale comune non fosse niente di più che un 'anormale'. Il discorso scientifico assunse la forme dell'autorità in seno ad una collettività patriarcalmente orientata:

"Il sistema di valori culturali dominante, cioè il canone dei valori che conferisce ad una cultura il suo volto e la sua stabilità, è fondato sui padri, gli uomini adulti che rappresentano e rafforzano la struttura religiosa, etica, politica e sociale del collettivo. I padri sono coloro che custodiscono la maschilità e impartiscono ogni educazione. [...] Sono sempre i padri a sorvegliare che agli adolescenti siano inculcati i valori dominanti del collettivo e che venga annoverato tra gli adulti solo chi si identifichi con questo canone di valori collettivo. Nella struttura psichica del singolo il canone di valori trasmesso dai padri e assorbito con l'educazione si manifesta come coscienza morale"⁶⁹³.

⁶⁸⁹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 331.

⁶⁹⁰ Idem, *Fear*, cit., p. 194.

⁶⁹¹ Cfr. M. Boneschi, *op. cit.*, pp. 50-72.

⁶⁹² G. Hawkes, *op. cit.*, p. 177.

⁶⁹³ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 159.

In un estremo impeto di rigidità censoria, il Senex, nella persona degli uomini di scienza, tentò di applicare il metodo prometeico ed il rigore apollineo anche alle nuove tendenze artistico-sociali, inquadrandole all'interno delle medesime classificazioni utilizzate fino a quel momento negli ambiti delle scienze positive: la critica scienziata avrebbe voluto sottomettere anche la nuova arte, percepita istintivamente come 'contaminata' dalla mediazione di questa con gli impulsi più temibili della Grande Madre, ad analisi basate sugli ultimi risultati ottenuti nel campo delle scienze fisiologiche e sociologiche. La medicina criminologica e quella psichiatrica intervennero con invadenza nel dibattito sul Modernismo artistico, assimilando le recenti tendenze estetiche dei giovani artisti a pericolose degenerazioni patologiche da debellare ad ogni costo. Vocaboli come 'grafomania', 'degenerazione' e 'delinquenza' trovarono in quegli anni vasta eco nelle pubblicazioni ostili al nuovo movimento artistico. L'estetica modernista fu associata dalla cultura razional-positiva alla manifestazione di evidenti squilibri e deliri anti-sociali, prodotto contorto di menti anomale, frustrate dall'insuccesso personale e colme di vanità autobiografica. La stessa tendenza a formare gruppi chiusi e scuole artistiche, che abbiamo già evidenziato essere un tratto caratterizzante dell'attivazione dell'archetipo eroico in seno alla collettività, fu letta come un chiaro segnale patologico accomunante svariate personalità artistiche: queste furono considerate alla stregua di bande di degenerati e perversi che condividevano le medesime affezioni. Non è casuale il fatto che, in Francia, il termine *décadents*, spregiativamente associato dai rappresentanti della coscienza patriarcale alla nuova arte, fu eletto consapevolmente dai giovani artisti (in ambito ispano-americano, nello specifico, da Rubén Darío) a designazione delle nuove tendenze estetiche. Ciò avvenne quasi a voler sottolineare il contatto, coraggioso e privilegiato, dei giovani artisti con le dimensioni potenzialmente disgreganti e regressive dell'inconscio. Le schiere di detrattori e censori della nuova estetica, evidente incarnazione della componente super-egoica dell'archetipo paterno⁶⁹⁴, inveirono soprattutto contro le estremizzazioni dell'arte modernista che si ponevano in più evidente opposizione con i valori presentati dalla cultura borghese. Un testo emblematico di questa presa di posizione fu il manuale pubblicato a fine Ottocento da Max Nordau, *Degenerazione e Psicopatologia del genio e del talento*, in cui l'autore sosteneva che il poeta moderno (includendo in questa etichetta parnassiani, decadenti, simbolisti, preraffaelliti e modernisti e nomi quali Verlaine, Tolstoj, Ibsen, Ruskin, Nerval, Rossetti, Nietzsche,

⁶⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 196.

Wagner, Wilde e molti altri⁶⁹⁵) fosse semplicemente un caso clinico di conclamata decadenza razziale e come tale dovesse essere trattato. I principali sintomi di questa presunta degenerazione psichiatrica includevano l'egopatia, la tendenza all'anarchismo iconoclasta, la spiccata ed incontrollabile emotività, la tendenza al dubbio ed al misticismo, l'interessamento per il sogno e le dinamiche dell'interiorità umana ed, infine, la forte suggestionabilità che rendevano questi casi esemplari di ego-mania del tutto incapaci di adattarsi all'ambiente. Gli stessi periodici e riviste che funsero da tribuna al movimento del Modernismo letterario documentano, nelle loro pagine, l'esistenza di questo ideario anti-modernista che ebbe il suo apogeo, per quanto riguarda la stampa spagnola, nei due decenni che vanno dal 1890 al 1910. Nella cornice della polemica in atto tra i modernisti ispano-americani e la *Generación del veintisiete* spagnola, i detrattori del Modernismo (tra i quali, in Spagna, ricordiamo *Clarín*-Leopoldo Alas, Antonio de Valbuena e *Fray Candil*-Emilio Bobadilla) si dimostrarono ostili all'ingresso della letteratura ispano-americana sulla scena europea, considerata un'eventualità dannosa per la cultura così come, secondo loro, lo era stata la stessa diffusione del simbolismo francese in Europa: "con el auge del pensamiento positivista, la noción del Estado como cuerpo sujeto a la contaminación patológica acrecienta"⁶⁹⁶. Molti dei critici ostili al movimento utilizzarono proprio le riflessioni dello scienziato ungherese come giustificazione teorica sulla quale fondare gli attacchi diretti contro la nuova arte e contro i suoi frequentatori: ciò che si fomentò fu "la diseminación y funcionamiento de las narrativas del contagio, y específicamente, el poder de la ficción como agente "infeccioso", y no las enfermedades como fuente de contaminación, sino el peligro de contagio de las letras [...]"⁶⁹⁷.

Se è vero che l'attività dei Modernisti ispano-americani fu ben altro che un moto escapistico di tendenza regressiva, e seppe farsi, al contrario, espressione di un'eroica volontà di portare a compimento il processo evolutivo della coscienza mediante il maneggio consapevole delle pulsioni inconsce, altrettanto vero è che le tendenze iper-egoiche suggerite dal *Puer Aeternus*, emblematicamente rappresentate da alcuni personaggi chiave del decadentismo europeo, degenerarono effettivamente, in alcuni casi, in una lotta fallimentare con il drago uroborico del Femminile. Non

⁶⁹⁵ Cfr. I. Zuleta, *op. cit.*, pp. 128-143.

⁶⁹⁶ Cfr. C. Pérez Abreu, "La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio" in *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005 (reperibile all'URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/mujermod.html>).

⁶⁹⁷ B. González-Stephan, "La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, n. 210, Gennaio-Marzo 2005, p. 59.

stupisce la frequenza di atteggiamenti ossessivi ed auto-referenziali all'interno dei variegati percorsi di ricerca artistico-spirituale dell'uomo *fin de siècle*. La discesa nei caotici reami dell'inconscio, che prende le forme una vera e propria lotta contro il potere soverchiante ed inglobante del Femminile, può sfociare in una resa passiva alla stretta delle spire uroboriche; queste, infatti, assai facilmente possono avviluppare e soffocare la coscienza:

"[...] basta che l'inconscio ci sfiori, perché noi diventiamo lui, giacché diveniamo inconsci noi stessi. Questo è il pericolo primigenio, istintivamente noto e oggetto di terrore [...]. [Si] temono gli affetti incontrollati, nei quali più che facilmente la coscienza naufraga cadendo in preda a fenomeni di 'possessione'"⁶⁹⁸.

Il fallimento della gestione consapevole degli strumenti offerti dalla coscienza matriarcale produsse casi di auto-emarginazione in cui l'artista rinnegava qualsivoglia confronto con la società ed assumeva atteggiamenti marcatamente individualisti ed anarcoidi, alternando momenti di ribellione auto-compiaciuta e violenta a stati di indolente ed apatica rassegnazione. Il decadentismo estetico, in più di un'occasione, finì per favorire l'adozione di individualismo angosciato e di un marcato pessimismo foriero di tendenze depressive e di una frustrante sensazione di isolamento sociale⁶⁹⁹:

"Allorché c'è già una predisposizione alla psicosi, può accadere che le figure archetipiche, nelle quali in virtù della loro numinosità naturale è insita una certa autonomia, si liberino del tutto da ogni controllo cosciente, conseguendo piena indipendenza e generando 'fenomeni di possessione'"⁷⁰⁰.

Nel Puer Aeternus negativo si trovano tutta una serie di tratti che si sovrappongono alla perfezione alle principali critiche mosse dai detrattori del movimento modernista ai suoi appartenenti, quali, ad esempio, la manifestazione di uno spirito debole, eccessivamente sentimentale, mosso dalla tendenza al narcisismo ed al capriccio. Avventurandosi nel mondo delirante ed irrazionale dell'interiorità matriarcale panico-dionisiaca, rinnegando la realtà sociale prometeica a favore di ambigue esplorazioni ermetiche ed abbandonandosi alle inquietudini degli eccessi erotici, gli impulsi narcisistici di un Puer Aeternus morbosamente soggiogato dalla coscienza matriarcale diedero vita, in seno al modernismo delle arti, a desolati processi regressivi di isolamento autodistruttivo in cui la chiamata dell'archetipo verso la trascendenza si risolse unicamente nell'illusorietà decadente dei paradisi artificiali⁷⁰¹ e nell'annullamento orgiastico: "la fecondità della Grande Madre, con il predominio dell'inconscio collettivo che comporta, allaga la personalità con un

⁶⁹⁸ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 41.

⁶⁹⁹ Cfr. J. Benítez, *op. cit.*, p. 22-23.

⁷⁰⁰ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 65.

⁷⁰¹ Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 243.

flusso di materiale inconscio, la travolge e può anche distruggerla e annientarla con la sua irresistibile forza naturale”⁷⁰². Se è vero che, nei moti di rinnovamento artistico prodotti dal Puer Aeternus, l’energia creatrice emerge alle coscienze nei momenti di ebbrezza trasformativa che sono da porsi sotto l’egida della coscienza matriarcale nella sua accezione più sublimante in positivo⁷⁰³, non dobbiamo dimenticare, però, il fenomeno della reversibilità dei poli archetipali per cui il contatto con la dimensione sublimante dell’intuizione artistica può riversarsi nell’opposta polarità disgregante: “dipende dall’intensità della coscienza e dalla fase evolutiva raggiunta dall’Io se l’incesto uroborico risulta regressivo e deleterio oppure progressivo e creativo”⁷⁰⁴. All’interno di un rapporto simbiotico con la Grande Madre, l’artista può trovare in essa la grazia e farsi *filius sapientiae*⁷⁰⁵, divenendo capace di rapportarsi al reale in modo sublimato grazie al contatto proficuo con le tendenze generative e trasformanti della coscienza matriarcale; specularmente, però, il Puer può risultare soffocato da una morbosa dipendenza dalla Madre-inconscio che si esprime in moti dissolutivi, inibenti e, in ultimo, mortiferi⁷⁰⁶: con l’adesione indiscriminata al caos dell’inconscio facilmente si può sconfinare nella malattia mentale⁷⁰⁷. Negli eccessi egoici del Puer, si riscontra, così, un temperamento che può oscillare dall’iperattività e dal rifiuto aprioristico del passato a favore di uno sperimentalismo di facciata privo di discernimento alcuno, da tendenze smaccatamente egoiche e superficiali in cui “la vita diventa letteratura”⁷⁰⁸ in una grottesca celebrazione di una supposta auto-perfezione ad una passività malinconica con tendenze suicide. Jung ci ricorda, infatti, che il pericolo a cui soggiace l’abbandono all’archetipo dell’eroe è quello di “isolarsi in se stesso” a causa della profonda solitudine derivante dal sapersi in grado di vedere ciò che gli altri non vedono e di percepirsi così nettamente distinti rispetto alla massa umana collettiva che non ha risposto allo stesso modo all’impulso trascendente del Puer⁷⁰⁹.

Furono soprattutto le particolari sfumature etico-estetiche di matrice più esplicitamente uroborica-androgina sottese al nuovo movimento artistico ad essere più rigidamente osteggiate dalle frange più reazionarie della cultura borghese. Tutte le manifestazioni umane di matrice androgina, componenti da sempre presenti nel

⁷⁰² Idem, *Origini*, cit., p. 191.

⁷⁰³ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., p. 62.

⁷⁰⁴ Idem, *Origini*, cit., p. 245.

⁷⁰⁵ Cfr. C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 67.

⁷⁰⁶ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 224.

⁷⁰⁷ Cfr. Idem, *Art*, cit., pp. 88-89.

⁷⁰⁸ J. Hillman, *Puer*, cit., p. 101.

⁷⁰⁹ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 329.

corso della storia umana come simbolo di armonia e di completezza interiore, risultano completamente estromesse dalla rigida realtà monolitica dell'immaginario borghese patriarcale. Nella mentalità ottocentesca, fondata sul trionfo della famiglia nucleare e sulla conseguente necessità di codificare in modo rigoroso i ruoli e le funzioni sessuali che contraddistinguono le distinzioni di genere, l'idea di un eventuale stato ibridato, ermafrodita ed androgino era causa di profonda inquietudine:

"The stability of the family is guaranteed in the patriarchal marriage precisely by the fact that it ensures the unequivocal masculinity of the man and the unequivocal femininity of the woman"⁷¹⁰.

L'androgina, espressione per eccellenza della *participation mystique*⁷¹¹ esistente nello stadio uroborico della coscienza in cui ogni polarità è fusa nel proprio opposto⁷¹², appare del tutto ripugnante al vaglio analitico di una coscienza patriarcale ipertrofica quale quella dominante nella cultura ottocentesca. In quanto espressione di una sovversiva fusione tra le polarità di genere, ogni eventuale contaminazione tra il Maschile ed il Femminile non poteva che intendersi come un'evidente manifestazione di immoralità e disarmonia⁷¹³:

"Mentre per disposizione naturale ogni individuo tende alla bisessualità sia fisica che psichica, l'evoluzione differenziante tipica della nostra cultura lo costringe a respingere nell'inconscio l'elemento controsessuale. Perciò la coscienza riconosce solo quegli aspetti che corrispondono ai caratteri sessuali esterni e che si adeguano alla valutazione collettiva. Così, - per lo meno nella nostra cultura - i tratti 'femminili' e 'sentimentali' del fanciullo sono stigmatizzati. Una accentuazione così unilaterale del proprio sesso finisce per costellare nell'inconscio l'aspetto controsessuale sotto forma di *anima* per l'uomo e di *animus* per la donna"⁷¹⁴.

Se da sempre, nel corso della storia umana, molteplici rituali hanno riflesso e celebrato l'androginità teologica⁷¹⁵, è altrettanto vero che le tendenze patriarcali hanno specularmente ed esponenzialmente perseguito l'opposto intento di mantenere i due sessi nettamente separati:

"Los signos "hombre" y "mujer" son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura imprime en los cuerpos, ocultando su carácter de construcción identitaria bajo una superficie de naturalidad y a partir de una metafísica de la sustancia [...]"⁷¹⁶.

⁷¹⁰ Idem, *Fear*, cit., p. 261.

⁷¹¹ Cfr. M. Eliade, *Il mito della reintegrazione*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1989, pp. 67-74.

⁷¹² Cfr. C. G. Jung, K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 138-143.

⁷¹³ Cfr. G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo: mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 101-128.

⁷¹⁴ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 350.

⁷¹⁵ Cfr. L. Bottoni, *Leonardo e l'androgino: l'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2002.

⁷¹⁶ A. Ortega, S. Rosano, "Mapas e itinerarios en los imaginarios femeninos latinoamericanos" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n. 210, Gennaio-Marzo 2005, p. 12.

La coscienza patriarcale, intendendo l'inconscio uroborico come quella primordiale dimensione da cui con fatica è emersa per affermare sé stessa, a causa della propria tendenza ipertrofica e patologizzata, non avrebbe mai potuto concepire a cuor leggero ibridazioni o contaminazioni di sorta⁷¹⁷:

“La demostración de cómo la identidad y el género sexuales son “efectos de significación” del discurso cultural que la ideología patriarcal ha ido naturalizando a través de su metafísica de las sustancias es útil para romper con el determinismo de la relación sexo [...] género [...] vivida como relación plena, unívoca y transparente. [...] Movilizar la noción de género a través de toda una serie de desmontajes teóricos que muestran cómo dicha noción ha sido modelizada por convenciones ideológico-culturales [...] nos permite alterar dichas convenciones reelaborando nuevas marcas de identificación sexual según combinaciones más abiertas que las antes seriadas por las normas de socialización dominante”⁷¹⁸.

Ogniquale volta il rinnovamento modernista si fece latore di tendenze più flessibili e più sintetiche in ambito sessuale e di genere dovette fare i conti con il feroce attacco da parte della cultura patriarcale dominante che ripudiava l'adozione di atteggiamenti che apparissero 'molli ed effeminati'. La cultura del tempo si scagliò in modo rigido soprattutto contro le condotte degli artisti modernisti che si ponevano in più aperto contrasto con le convenzioni ideologico-culturali del tempo in merito alle distinzioni di genere. Ricordiamo, tra tutte, la pubblicazione nel 1886 di *Psychopathia Sexualis* di Richard von Krafft-Ebing in cui le supposte deviazioni della condotta sessuale sono ampiamente dibattute e minuziosamente categorizzate in una vera e propria tassonomia delle sessualità anomale⁷¹⁹. Ogni manifestazione libidica che esulasse dalla dimensione dichiaratamente eterosessuale e procreatrice ne risultò stigmatizzata e classificata come aberrazione patologica⁷²⁰:

“With opportunity for the natural satisfaction of the sexual instinct, every expression of it that does not correspond with the purpose of nature –i.e., propagation– must be regarded as perverse”⁷²¹.

L'atteggiamento conservatore della collettività in merito alla vita sessuale dei singoli individui stigmatizzò ogni singolo atteggiamento lussurioso che potesse tradursi nella sottrazione del seme maschile al più alto fine procreativo: la contraccezione, la masturbazione e, *ça va sans dire*, l'aborto furono duramente condannati. I limiti dei ruoli maschili e femminili furono regolamentati severamente e le stesse idee di virilità e femminilità altrettanto strettamente definite: tutto ciò che si percepiva

⁷¹⁷ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 360

⁷¹⁸ N. Richard, *op. cit.*, p. 735.

⁷¹⁹ Cfr. G. Kozak Rovero, “El lesbianismo en Venezuela es asunto de pocas páginas: literatura, nación, feminismo y modernidad”, in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n. 225, Ottobre-Dicembre 2008, p. 1000.

⁷²⁰ Cfr. S. Garton, *Histories of Sexuality. Antiquity to Sexual Revolution*, Londra, Equinox Publishing, 2004, pp. 169-189.

⁷²¹ R. Krafft-Ebing, cit. in T. Dean, C. Lane (a cura di), *Homosexuality and Psychoanalysis*, University of Chicago Press, 2001, p. 73.

estraneo al contesto procreativo fu pubblicamente trattato con un misto di timore e sospetto e, di conseguenza, aspramente rifiutato. La cultura dominante, in questa fase oramai discendente, temeva che determinate propensioni individuali, qualora non immediatamente trattate e/o censurate, potessero estendersi dal singolo alla collettività, generando un caos che avrebbe minato alla base la coesione della società stessa⁷²². Nelle trattazioni pubbliche di tipo scientifico, tutto ciò che rientrasse nel regime dell'insolito e si allontanasse dalla norma, trasgredendola, fu ricontestualizzato all'interno di un discorso medicalizzato marcatamente ed egemonicamente convenzionale:

“Lo nuevo, en las postrimerías del siglo pasado, fue la articulación de una cartografía universal según la cual, de la misma manera que ya antes se había considerado necesario asignarle a cada persona un género masculino o femenino, ahora resultaba igualmente necesario asignarle una sexualidad homo o heterosexual, es decir, una identidad binarizada que estaba llena de implicaciones, aunque confusas, y que afectó aún los aspectos menos ostensiblemente sexuales de la existencia personal”⁷²³.

Anche in Ispano-america biologi e medici tentarono di fissare i principi della normalità di genere per contrastare lo sviluppo e l'emersione delle pulsioni psichiche connesse alla Grande Madre uroborica, ribadendo la giustizia del canone biologico consolidato dalla tradizione:

“[...] la hegemonía que había adquirido la medicina al punto que el discurso médico operó como una matriz ficcional de suma productividad. Dominado por la ciencia y el positivismo, el siglo XIX imaginó la utopía del perfeccionamiento de la población mediante los conocimientos que proporcionaba la eugenesia, disciplina que pronto sería una de las pesadillas de la modernidad; junto a ella podemos señalar también el higienismo, cuya misión —que consistía en asegurar la salud colectiva— derivaría en procedimientos de vigilancia y control de las vidas privadas. Por esos años, el desafío de las políticas gubernamentales no radicaba sólo en fabricar ciudadanos sino ciudadanos sanos, es decir, adecuados y adaptados al orden general que disponía el Estado”⁷²⁴.

In *Almas y Cerebros* (1898), Gómez Carrillo riassunse molti dei trattati di psichiatria del tempo, contribuendo alla diffusione anche in Ispano-america del testo di Krafft-Ebing (e di molti altri a questo analoghi). L'ansia prometeica di incasellare le pulsioni panico-dionisiache ed erotiche altro non fu che l'ennesima manifestazione del tentativo operato dalla coscienza patriarcale di negare e respingere la benché minima tendenza uroborica ed autofecondante che dovrebbe, in realtà, caratterizzare ogni esperienza erotica che si intenda in senso aprioristico e svincolato da qualsivoglia successiva funzione sociale e riproduttiva:

⁷²² Cfr. O. Brusendorff, P. Hennigsen, *op. cit.*, pp. 63-69; cfr. B. P. F. Wanrooji, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia, 1860-1940*, Venezia, Marsilio Editori, 1990; cfr. S. Garton, *op. cit.*, pp. 48-80 e pp. 101-123.

⁷²³ K. Sedgwick, cit. in F. Morán, *op. cit.*, p. 482.

⁷²⁴ A. Rodríguez Perisco, *op. cit.*, pp. 798-799.

“Aunque las maneras de acoplarse son muchas, el acto sexual dice siempre lo mismo: reproducción. El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual. En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tienes fines distintos a la reproducción⁷²⁵”.

La piena esperienza erotica si darebbe, infatti, proprio nella dimensione uroborica che prevede l'incontro di “[...] two human beings whose partnership encompasses the totality of their masculine-feminine individualities of which their gender and gender-related qualities represent only one facet”⁷²⁶. Frutto del tentativo operato in quei decenni di ribadire la svalutazione qualitativa della coscienza matriarcale è anche la connessione della supposta natura patogena del genio artistico con l'isteria⁷²⁷, come fu sostenuto da Charcot in *Les démoniaques dans l'art* (1887) in cui la matrice ‘psicopatologica’ sottesa all'ispirazione artistica si darebbe proprio nella contaminazione psichica dovuta all'irruzione incontrollata dell'irrazionalità erotica del Femminile inconscio. Ci pare significativo sottolineare come con il termine *Hysteria* fossero designate, in antichità, proprio quelle specifiche celebrazioni collettive, le grandi Afrodisie, in cui, con scambi di indumenti tra uomo e donna, ad essere celebrato era precisamente l'aspetto più evidentemente ermafrodito della Grande Madre uroborica⁷²⁸. Se la morale religiosa giunse a condannare rigidamente l'onanismo coniugale come un peccato molto grave, al pari dell'adozione, durante l'amplesso, di tutte quelle posizioni che non favorissero direttamente la procreazione e se la masturbazione fu ritenuta colpevole di affaticare il sistema nervoso del singolo e di provocare una sorta di decadimento morale portatrice di una sensibilità artistica ‘decadente’, risulta ancora più facile intendere come l'omosessualità finì per essere ritenuta il peggior sintomo possibile di degrado fisico e morale:

“La decadenza della virilità è la decadenza della civiltà, ripetono sociologi, medici, scienziati e loro divulgatori, è un regresso sociale verso la primitiva indifferenziazione della specie, l'atavico periodo dell'ermafroditismo da cui l'umanità ha saputo distanziarsi nella sua progressiva evoluzione verso forme di vita più altamente civili. Regredire all'indistinzione originaria, così come vogliono [...] i partigiani dell'emancipazione femminile, voler affermare un'uguaglianza artificiosa, che non esiste in natura ed è perciò contro natura, equivale a spingere al disastro l'umanità, o per lo meno quei popoli in cui prevalgono effeminati, femministi, ‘masochisti o passivisti’, rammolliti, ermafroditi e così via, popoli destinati, in virtù della legge naturale che fa vincere e vivere il forte e morire il debole, ad essere assoggettati da schiatte più robuste e potenti”⁷²⁹.

⁷²⁵ O. Paz, cit. in C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 27.

⁷²⁶ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 257.

⁷²⁷ Cfr. G. Filoramo, *Religione*, cit., p. 110.

⁷²⁸ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 92.

⁷²⁹ P. Lupo, *Eros e potere. Miti sessuali dell'uomo moderno*, Venezia, Marsilio Editori, 2006, p. 159.

Il Modernismo artistico, nonostante i tentativi di censura messi in atto dalla coscienza patriarcale che premeva per mantenere le pulsioni fisiche più irrazionali ed uroboriche nel rimosso dell'inconscio, risultò profondamente influenzato da una tendenza alla trasgressione dei limiti erotici in nome della quale i ruoli sessuali furono re-interpretati alla luce di una riscoperta flessibilità di genere. In virtù dell'oscillazione psichica che favorì la riemersione delle componenti uroboriche della Grande Madre alla superficie della collettività cosciente, nella letteratura e nell'arte di fine Ottocento, la figura dell'androgino assunse un nuovo rilievo: si pensi, ad esempio ai dipinti di Gustave Moreau (tanto stimato da Julián del Casal) i cui protagonisti sono rappresentati con forme volutamente ambigue: uomini con volti virginali si alternano a giovani donne dalle fattezze efebiche, in una confusione di genere in cui ogni contrasto biologico è volutamente trasceso e sfumato⁷³⁰; o ancora, si pensi ai quadri di Khnopff o agli scritti di Péladan (*L'androgino*, 1891) in cui si celebra l'idealizzazione di figure fragili ed ambigualmente ermafrodite⁷³¹. Nell'arte a cavallo tra Otto e Novecento, l'ermafrodito assunse una nuova preponderanza proprio in quanto simbolo della fusione degli opposti: rappresentazione per eccellenza della sintesi psichica, della compensazione e dell'equilibrio tra inconscio e coscienza⁷³². L'equilibrio, tanto individuale quanto collettivo, risiederebbe proprio nel rapporto consapevole con la dimensione Maschile del Femminile e con quella Femminile del Maschile, al fine di ripristinare lo stato uroborico primordiale in cui entrambi i sessi sono contenuti nel mare indistinto dell'inconscio⁷³³. L'ermafrodito archetipico si fa portatore di una ritrattazione del genere sessuale da intendersi come un tratto del tutto flessibile e malleabile, non più strettamente aderente al corpo biologico e passibile di modifiche quale ogni singola costruzione e maschera sociale. Ridisegnando il concetto di "alterità", come avviene nella nuova centralità attribuita alla figura dell'androgino, si libera di conseguenza il genere sessuale dall'opposizione uomo-donna, lasciando libero corso alla manifestazione di forme alternative di soggettività⁷³⁴.

Il Modernismo letterario ispano-americano, nonostante la filiazione con il decadentismo francese (più evidente in alcuni autori, come ad esempio Julián del Casal e Manuel Gutiérrez Nájera, più che in altri) e con le tendenze androgine di

⁷³⁰ Cfr. G. Soria, "Julián del Casal...", cit., pp. 187-195.

⁷³¹ Cfr. A. Rodríguez, "El miedo a lo femenino", in *Amerika*, 4, 2011 (url: <http://amerika.revues.org/1946>).

⁷³² Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., pp. 358-359.

⁷³³ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., p. 38.

⁷³⁴ Cfr. N. Richard, *op. cit.*, pp. 733-744 e cfr. L. J. Beard, *op. cit.*, pp. 299-311.

matrice romantica, fu più limitato nell'espressione di questo specifico tratto del recupero uroborico e non poté quasi mai liberamente prescindere dalle imposizioni dettate dalle istituzioni religiose, politiche e sociali del tempo: la manifestazione della bisessualità originaria non riuscì, infatti, a scrollarsi di dosso l'accusa di degenerazione patologica durante tutto il XIX secolo⁷³⁵. La società ispano-americana, seppur godendo anch'essa del clima di maggior libertà espressiva diffusasi internazionalmente, si mantenne assai più rigida e tradizionale nell'affrontare pubblicamente la questione della libera espressione della soggettività erotica; la tensione verso l'erotismo fu gestita dagli artisti ispano-americani con risultati ben più contraddittori rispetto ai colleghi d'oltreoceano, in grande misura per via della maggiore cautela ritenuta necessaria per non rischiare di spingersi troppo al di là dei limiti stabiliti dalla mentalità patriarcale più radicata in Ispano-America rispetto ai contesti europei. Meno fu all'avanguardia il contesto sociale esistente attorno agli artisti e alle loro opere, meno questi furono liberi di dare espressione al proprio desiderio di riscatto sensuale per mezzo dell'arte. Ne consegue che gli autori modernisti si trovarono molto spesso a dover compensare la propria voglia di infrangere e trascendere i limiti imposti alla soggettività personale (tanto meramente artistica quanto personale e contingente) dai canoni patriarcali del tempo con la contemporanea necessità di non allontanarsi eccessivamente dai dettami del Senex-Grande Padre sotto la cui egida erano stati formati. La reazione del Modernismo ispano-americano alle censure categorizzanti imposte dalla cultura patriarcale fu, dunque, ambivalente: senza contestare radicalmente l'autorevolezza del discorso scientifico di cui la coscienza patriarcale si avvaleva per sminuire il valore assoluto dell'estetica di cui il movimento si faceva portavoce, questo tentò comunque, a suo modo, di smantellare il crescente pregiudizio nei proprio confronti. Agli artisti spettava l'arduo compito di gestire l'emersione contemporanea di due *corpora* e due ideologie completamente opposte: essi si trovarono, di fatto, a metà tra le diffuse e conclamate teorizzazioni di Nordau e di Lombroso e le suggestioni di un'arte scevra di pastoie contingenti che avevano imparato ad apprezzare tra i versi di Baudelaire e di Verlaine e nelle pagine di Huysmans. Il desiderio di spingersi oltre al consentito dovette, dunque, fare costantemente i conti con i limiti imposti dall'esterno e con le accuse di immoralità che venivano mosse dal Senex. Anche in questo senso intendiamo perché il mondo artistico ispano-americano non giunse mai ad eguagliare i livelli di trasgressione sociale, morale e letteraria dei colleghi

⁷³⁵ Cfr. G. Mora, *op. cit.*, pp. 263-274.

decadentisti francesi e dai preraffaelliti inglesi⁷³⁶. Significativo è il fatto che una delle poche opere in cui si ravvisa una percezione autoriale più anticonformista sull'argomento, quale è il *Tratado de la imbecilidad del país según el sistema de Herbert Spencer* di Herrera y Reissig in cui si critica apertamente una cultura fallocentrica che misura la virilità esclusivamente sulla base di atteggiamenti ostentatamente eterosessuali⁷³⁷, rimase inedita per più di un secolo. Ciò che prevalse nelle figurazioni letterarie moderniste fu un atteggiamento che si colloca in una posizione intermedia tra la volontà di esprimere le libere pulsioni dell'inconscio ed il timore di timore di essere screditati di fronte alla morale borghese:

"[...] el modernismo se entregó a un perverso juego con la ambigüedad del significante, lo cual explicaría, por un lado, por qué este movimiento problematiza la representación del erotismo a un nivel realmente inédito hasta ese momento en la cultura latinoamericana, y, por el otro, las presiones a que sometió también los límites del género en las formas literarias. Oscilando entre el terror y la fascinación, el modernismo baila entre lo "masculino" y lo "femenino", y entre el poema y el cuento, o entre el poema y la crónica, o entre el cuento y la crónica, y el texto (auto)biográfico, y crea entre ellos un sistema de complicidades"⁷³⁸.

In *De sobremesa* di Silva, inedito fino al 1925 ma terminato poco prima del suicidio dell'autore nel 1896, si apprezza con evidenza, nella figura del protagonista José Fernández, il passaggio nella dimensione letteraria del processo di svalutazione delle cosiddette anomalie sessuali⁷³⁹ e del sospetto che gravava sulle forme di ibridazione tra generi in atto a fine Ottocento:

"Si Silva fue afeminado [...], el personaje de la novela no lo es y sin duda no quiere serlo, aunque tenga que apuñalar a su amante lesbiana para probarlo. [...] La virilidad de Fernández constituye uno de los conjuntos temáticos más insistentes de la novela"⁷⁴⁰.

La figura di Nordau risultò talmente centrale nei dibattiti dell'epoca da apparire, assai significativamente, anche all'interno della galleria di personaggi descritti da Darío e raccolti, nel 1896, in *Los Raros*⁷⁴¹ (dopo essere apparsi nei tre anni precedenti sotto forma di articoli sulla rivista argentina *La Nación*). Il portavoce del Modernismo

⁷³⁶ Cfr. J. Camacho, "La violación de las musas: Rubén Darío, el modernismo y la sexualidad", *Magazine Modernista. Revista digital para los curiosos del Modernismo* (url: <http://magazinmodernista.com/2010/02/15/la-violacion-de-las-musas-ruben-dario-el-modernismo-y-la-sexualidad/>).

⁷³⁷ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 72-74; cfr. C. Rodríguez Reyes, "El erotismo y la sexualidad en el 900 uruguayo. Acercamiento a la narrativa de Roberto de la Carreras y Julio Herrera y Reissig", in *Espéculo*, N° 44, marzo-giugno 2010.

⁷³⁸ F. Morán, *op. cit.*, p. 482.

⁷³⁹ Cfr. C. O. Montero, "Escritura y perversión en *De sobremesa*" in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, n. 178-179, Gennaio-Giugno 1997, pp. 249-261.

⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 252.

⁷⁴¹ Cfr. T. Fernández, "Los Raros frente al decadentismo", in A. García Morales (a cura di), *Rubén Darío: Estudios en el Centenario de "Los Raros y Prosas Profanas"*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 57-68

colse, in quest'opera, l'occasione per ironizzare su questa figura⁷⁴² che, di fatto, "[...] aparece como uno de muchos raros, a pesar de que Nordau representa para Darío justamente el que *ataca* la rareza"⁷⁴³. Il poeta lo descrive con toni grotteschi nei termini che seguono:

"[...] una endiablada y extraña Lucrecia Borgia, doctora en Medicina, dice en alemán, para mayor autoridad, con clara y tranquila voz, a todos los convidados al banquete del arte moderno: 'Tengo que anunciaros una noticia, señores míos, y es que todos estáis locos'⁷⁴⁴.

Questa raccolta di ritratti, proprio a causa della particolare eccentricità dei personaggi scelti da Darío, valse al poeta l'accusa di essere affetto anch'egli da turbe psichiche al pari dei personaggi, per sua stessa ammissione a lui affini, che aveva scelto di portare alle cronache letterarie del tempo. O ancora, nel contesto cubano, si pensi all'atteggiamento difensivo che fu costretto ad assumere Julián del Casal quando, in prima persona, rispose alla retorica moralizzante e pseudo-scientifica del tempo che, dopo la diffusione delle opere di Nordau, aveva preso a condannare ancora più aspramente ogni comportamento personale che ricadesse nel regime dell'ambiguità di genere: sulla rivista *La Discusión*, sul finire del 1889, apparve un articolo di questo autore di "alma suave y femenina" (secondo la descrizione che ne fa Darío⁷⁴⁵), intitolato "A través de la ciudad. El Centro de Dependientes", in cui si ricodificavano i legami tra uomini in senso sentimentale-amichevole, rispondendo all'obbligo imposto dalla cultura del tempo di censurare ogni tipo di sottofondo omo-erotico⁷⁴⁶. Ciò che emerge da questi esempi è una sostanziale presa di distanza da parte degli artisti modernisti ispano-americani del tempo, soprattutto nel contesto della prosa (in particolar modo quella saggistica e giornalistica), dalle tendenze eccessivamente in contrasto con gli specifici dettami patriarcali che richiedevano una netta distinzione tra uomo e donna e, in virtù di questa, anche atteggiamenti sessuali rigidamente rispondenti alla norma dell'eterosessualità. Ci interessa, *en passant*, sottolineare una tipicità della prosa giornalistica di quei decenni in cui si diffuse proprio l'ambigua tendenza ad utilizzare pseudonimi letterari 'invertiti'. Se è comprensibile che le autrici donne si sentissero più a loro agio ad esporsi al mondo tutto maschile delle tribune letterarie dietro una maschera di virilità fittizia,

⁷⁴² Cfr. O. Montero, "Modernismo y "degeneración": *Los Raros de Darío*" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Num. 176-177, Luglio-Dicembre 1996, pp. 821-834. e cfr. E. Graff Zivin, "Diagnósticos modernistas de Max Nordau: Darío, Ingenieros y Silva leen al médico judío" in *Estudios* 14, 28, 2006, pp. 171-186.

⁷⁴³ *Ivi*, p. 174.

⁷⁴⁴ R. Darío, cit. in O. Montero, "Modernismo..." , cit., p. 828.

⁷⁴⁵ Cfr. F. Morán, *op. cit.*, 483.

⁷⁴⁶ Cfr. O. Montero, *op. cit.*, pp. 5-40.

sorprende maggiormente il fatto che, specularmente, autori uomini scegliessero di avvalersi di pseudonimi femminili nel firmare i loro articoli:

“Muchas escritoras salieron a la escena literaria protegidas bajo seudónimos; del mismo modo también los hombres jugaron con seudónimos femeninos. Esta confusión de las identidades autoriales revelaba una profunda crisis del campo de exclusiva pertenencia viril de las letras. El inconsciente político del cuerpo letrado vio amenazada su integridad al ver que el otro sexo se apropiaba de la pluma [...]”⁷⁴⁷.

Ancora, si pensi ad un'esternazione di Darío, all'interno di un articolo raccolto in *Opiniones*, in cui l'autore sosteneva che “así como hay hombres de alma femenina, hay mujeres de alma e inteligencia masculinas”⁷⁴⁸. E, nuovamente, si pensi ai romanzi pubblicati, tra il 1911 ed il 1914, da Alberto Nin Frías, in cui la dimensione omoerotica si svincola dai discorsi pseudo-scientifici in cui i protagonisti risultano necessariamente dei casi patologici medicalizzati: l'alter ego dell'autore, Andrea Sordello, non appare mai come un personaggio tormentato ed afflitto da qualche degenerazione psichica, ma come un soggetto che vive la propria componente uroborica in modo inaspettatamente armonico⁷⁴⁹.

Le tendenze uroboriche del Modernismo ebbero, in concreto, maggiori possibilità di emergere letterariamente mediante la formulazione più indiretta consentita dall'ambito lirico:

“En el modernismo, el llamado *reino interior* –en tanto que camerino del estilo– escenifica el deseo. Es aquí, en el *boudoir* de la escritura –en los compartimientos donde se almacenan los pendientes, los perfumes, los trajes del estilo– donde la sexualidad, difuminada en el gas, en las volutas y chisporroteos del deseo, se torna anfibia”⁷⁵⁰.

Un'evidente flessibilità in tal senso è stata attribuita addirittura alla poetica dello stesso Martí: da alcune liriche di questo autore, in evidente contrasto con l'apologia della virilità sostenuta dallo stesso nelle prose o nelle liriche più tardive, emergerebbe una sostanziale ed innegabile identificazione del poeta con i valori della passività, della ricettività e della fragilità, da sempre ritenute universalmente come femminili. Si ravviserebbe, cioè, nella poetica del primo Martí un'implicita tensione verso il recupero dell'unità originaria e la celebrazione di una bellezza ambigua totalmente a-temporale, dalle tinte apertamente androgine, come già notato da Carpentier nel suo saggio “Martí y Francia”. La trasgressione che si attribuisce a Martí si fonderebbe nel tentativo dello stesso di reintegrare nello spazio poetico le

⁷⁴⁷ B. González-Stephan, “La invalidez...”, cit., p. 58.

⁷⁴⁸ R. Darío, cit. in E. Andradi, “Damas en caravana. Mujeres en las crónicas periodísticas de Darío” in *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35, 2006, p. 76.

⁷⁴⁹ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁷⁵⁰ F. Morán, *op. cit.*, p. 482.

pulsioni di ambo i generi presenti all'interno del soggetto lirico e nel non nascondere la fragilità e la componente femminile del proprio animo, come si apprezza in modo evidente in questi distici di "Síntesis": *El alma universal dos hijos tuvo: / Cada ser en mitad viene a la tierra. / ¡Así es toda la vida del humano / Buscar, siempre buscar su ser hermano!*. Ugualmente, la descrizione effettuata da Martí di alcune fanciulle in *Lucía Jerez*, che "estaban [...] en aquella pura edad en que los caracteres todavía no se definen", si contraddistingue per la scelta dell'aggettivo *pura* quasi a voler celebrare lo stato di indefinitezza e d'indeterminazione primordiale. O ancora, si pensi ai versi di "Príncipe enano" tratti da *Ismaelillo* in cui il poeta, in riferimento al figlio, ammette che *si se me queja, / cual de mujer, mi rostro / nieve se trueca*, svelando con candore anche i lati più materni e teneri di sé, tipicamente attribuiti e socialmente accettati solo nel genere femminile. Si rammentino, infine, i versi che Martí dedica genericamente alla figura dei poeti, descritti spesso come angeli dal sembiante ermafrodita, pallidi, immaginifici, spesso in preda alle lacrime⁷⁵¹. Una medesima ambiguità che oppone le dichiarazioni personali espresse nelle produzioni saggistiche ad un orientamento del soggetto lirico verso le dimensioni uroboriche dell'emotività e del sentimento si ritrova, ad esempio, nella stessa produzione poetica del tradizionalista González Prada: "la batalla entre sentimentalismo y estoicismo que se da en el corpus pradiano encuentra los ejes de su polarización en el ámbito de la prosa y la poesía"⁷⁵². Ugualmente, l'incorporazione di tratti femminili che si riflettono nel soggetto lirico maschile è ritenuta un aspetto fondamentale anche nella poetica di Casal⁷⁵³. Le liriche rubendariane offrono, a loro volta, molteplici ed evidenti tracce della celebrazione di un erotismo di stampo ermafrodita in cui la potenzialità inseminatrice del Maschile si fonde con lo stato fecondato del Femminile⁷⁵⁴. Si pensi, ad esempio, all'evidente celebrazione della condizione androgina come emerge nei versi che seguono tratti da "Otro dezir" di *Prosas Profanas*: *luz de sueño, flor de mito, / tu admirable cuerpo canta / la gracia de Hermafrodito / con lo aéreo de Atalanta: / y de tu beldad ambigua, / la evocada musa antigua / su himno de carne levanta*⁷⁵⁵. O ancora, si pensi a "En un aire suave...", in cui il poeta celebra la Diana mitologica descrivendola *como un efebo que fuese una niña*⁷⁵⁶.

⁷⁵¹ Cfr. J. L. Camacho, "Los límites de la transgresión: la virilización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, n. 194-195, Gennaio-giugno 2001, pp. 69-78.

⁷⁵² A. Peluffo, "Dandies, indios y otras representaciones de la masculinidad en Manuel González Prada" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, n. 220, Luglio-Settembre 2007, p. 484.

⁷⁵³ Cfr. O. Montero, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵⁴ Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, pp. 221-222.

⁷⁵⁵ R. Darío, *Prosas profanas*, Barcellona, Lingua Ediciones, 2009, p. 105.

⁷⁵⁶ Idem, *Páginas*, cit., p. 61.

Risulta facile intendere la profonda conflittualità che si scatenò nella cultura del tempo in merito alla libera espressione dell'erotismo: esercitare il proprio diritto alla sessualità e lottare contro la repressione erotica implica una rottura insanabile con la dimensione collettiva e con i valori patriarcali. Lasciar emergere liberamente l'archetipo di Eros è, infatti, uno di modi più drammatici di reclamare spazio per sé stessi e di avvicinarsi agli altri, per consentire a questi e a noi stessi di scoprirci e, quindi, definire reciprocamente le identità in gioco nella dinamica erotica. L'estetica associata ai nuovi ambienti artistici fu accusata di agire in senso contrario agli interessi nazionali imposti dalla cultura del Grande Padre poiché percepita in contrasto con quei valori spacciati come incontrovertibilmente virili che si supponeva dovessero garantire la coesione della collettività. Ogni eventuale sfumatura femminilizzata degli artisti fu, di conseguenza, trattata alla stregua di una deriva patogena in grado di minare alla base il progetto di formazione nazionale e il contratto sociale per precise ragioni archetipiche:

“La confusión de género [...] no se limita al biológico; éste, de hecho, llega a confundirse con el género literario modernista por excelencia, así que el poeta se convierte en un sujeto degenerado y [...] amenazante al proyecto fundacional [...]. [...] el Estado ve al poeta como afeminado y, por ende, amenazante al sistema del patriarcado”⁷⁵⁷.

La sessualità promiscua, ambigua, sperimentalista ed anti-convenzionale, automaticamente connessa, nell'immaginario del tempo, agli ambienti più libertari del decadentismo europeo⁷⁵⁸, fu una lunga ombra che accompagnò la maggior parte delle accuse mosse al movimento del Modernismo ispano-americano. L'estetica iconoclasta degli artisti modernisti non solo fu ricondotta, come abbiamo visto, ad una condizione psichica di degenerazione e di infermità⁷⁵⁹, ma anche ad un imprescindibile corollario di privazione di virilità e di impotenza:

“Modernity is perceived as an illness-inducing environment, and its artistic manifestations are classified as cultural pathogens, symptoms of a paradigm change involving gender confusion, leading to the loss of masculine health, and creating, within the culture, a disease in the most literal sense of the word”⁷⁶⁰.

Si verificò cioè ciò che Montero definisce “[...] un *slippage* cultural característico del fin de siglo entre las sexualidades anómalas y la producción literaria [...]”⁷⁶¹. Ciò si ricollega con evidenza alla degenerazione del rapporto tra il Puer e la Grande Madre

⁷⁵⁷ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

⁷⁵⁸ Non dimentichiamo, infatti, che, almeno negli ambiti internazionali più estrosi ed anticonformisti, l'omoerotismo, condannato dalla morale corrente, a volte fu addirittura celebrato come manifestazione di uno stile di vita *à la page* (cfr. E. Fernandez, M. Miggiani, *op. cit.*, p. 68).

⁷⁵⁹ Cfr. G. Mora, *op. cit.*, pp. 263-274.

⁷⁶⁰ A. Villanueva-Collado, cit. in C. Pérez Abreu, *op. cit.*

⁷⁶¹ C. O. Montero, “Escritura...”, cit., p. 252.

che Jung descrive come il “complesso materno del figlio”⁷⁶² e che, nel mito, prende la forma dei giovanetti-fiore che immolano la propria virilità di fronte ad un Femminile soverchiante⁷⁶³: ricordiamo, ad esempio, il rapporto mitico esistente tra Cibele ed il figlio Attis in cui il rapporto incestuoso del giovane con il Femminile uroborico si conclude nella follia e nella morte precoce di questo, dopo un disperato atto di auto-evirazione⁷⁶⁴. La relazione dell’artista con l’inconscio matriarcale fu istintivamente associata dalla coscienza collettiva del tempo al pericolo della castrazione mitica⁷⁶⁵ e alla rinuncia (metaforica o concreta) della propria identità da parte della coscienza che rischia di dissolvere sé stessa nella discesa verso l’indistinto originario in cui la demarcazione di genere e quella tra inconscio e coscienza sono ancora al di là da venire:

“[...] The paternal element not only “castrates” and categorically prohibits the Feminine [...], the paternal masculine element demands manliness of the son [...]”⁷⁶⁶.

Implacabile fu la repressione di qualsivoglia ibridazione sessuale-erotica veicolata dalla nuova tendenza artistica. L’ambiguità tra generi sessuali fu ritenuta la principale responsabile di una potenziale crisi in grado di minare l’assetto identitario dell’intera società che si era costituita grazie al diffondersi di sentimenti patriottici:

“Ser patriota va a consistir en reafirmar de manera inequívoca las asignaciones de género (hombre viril y dominante, mujer femenina y sumisa), situándose dentro de la heteronormatividad y denunciando toda desviación frente a las normas socioculturales de la virilidad”⁷⁶⁷.

Le sprezzanti accuse di ‘femminilizzazione’ che vennero mosse agli esponenti del Modernismo sono da intendersi, dunque, alla luce dell’alto potenziale di sovvertimento insito alla trasgressione dei limiti di genere che deriva dall’immersione nella dimensione dell’inconscio uroborico:

“[...] la mujer y lo femenino llegan a jugar un papel amenazante. Es inquietante en varios sentidos: en primer lugar, amenaza dentro del contrato social (masculino); en un segundo nivel, aparece como potencial corruptora del proyecto de formación nacional, así que la nación ‘viril’ como organismo orgánico sujeto a la contaminación de patógenos femeninos o afeminados se ve en peligro; y también amenaza la estabilidad dentro del género literario, especialmente en la crítica positivista que dicta que el juicio debe dominar a la imaginación por sobre todas las cosas”⁷⁶⁸.

⁷⁶² Cfr. G. Jung, *Madre*, cit., p. 36 e cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 246.

⁷⁶³ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., pp. 97-105.

⁷⁶⁴ Cfr. E. Neumann, *Psicología*, cit., p. 62.

⁷⁶⁵ Cfr. Idem, *Fear*, cit., p. 250 e cfr. Idem, *Origini*, cit., p. 162.

⁷⁶⁶ Idem, *Fear*, cit., p. 258.

⁷⁶⁷ A. Rodríguez, *op. cit.*

⁷⁶⁸ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

Una delle più note polemiche in merito alla presunta femminilizzazione dell'arte come conseguenza della 'deriva' modernista fu quella scatenatasi in seguito alla pubblicazione, nel 1924, dell'articolo di Julio Jiménez Rueda, sulla rivista messicana *El Universal*, con il titolo "El afeminamiento en la literatura mexicana". Qui, il confronto attuato tra i letterati ottocenteschi e quelli dei primi decenni del XX secolo pendeva nettamente a sfavore dei secondi:

"[...] Pero hoy [...] hasta el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos: nos trocamos en frágiles estatuillas de biscuit de esbeltez quebradiza y ademanos equívocos. Es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador"⁷⁶⁹.

Si pensi, inoltre, ad ulteriori contributi saggistici, sempre in ambito messicano, (altrettanto emblematici di una condivisa preoccupazione in seno alla coscienza collettiva del tempo merito ad una presunta degenerazione effeminata degli artisti ed in cui, per contrasto, si celebrava un'opposta virilità della letteratura, percepita come necessaria) quali quelli firmati dal poeta messicano Carlos Gutiérrez Cruz, significativamente intitolati "Literatura con sexo y literatura sin sexo", "El sexo en la producción", "Los poetas jóvenes sin sexo", "Otros rasgos del afeminamiento literario" e "Poetas afeminados y filósofos indigestos"⁷⁷⁰. Nello specifico caso messicano, la cultura *machista* post-rivoluzionaria aveva finito per bandire con fermezza ogni minima tendenza androgina in seno alla cultura; ogni eventuale alterazione di genere appariva come un incontrovertibile segno di degrado sociale, affronto immorale all'"evidente" convenienza sociale e politica dell'eterosessualità⁷⁷¹:

"[...] the turn-of-the-century gender crisis [...] did manage to crystallize the equating of male effeminacy with homosexuality; and postrevolutionary resurgent valorizing of the more barbarous masculinity so derided and feared at the turn of the century ensured that refined and cultured men would be labeled as effeminate and homosexual"⁷⁷².

La collettività ispano-americana, compreso il sotto-insieme artistico, doveva necessariamente aderire ad un modello egemonico in cui i ruoli sociali apparissero rigidamente delimitati e culturalmente codificati:

"En sintonía con la problemática de la identidad, la diferenciación genérica y sexual es pensada [...] como una construcción híbrida y transitoria. [...] el género es una construcción fantasmática armada sobre la repetición de una serie de rituales culturales, y el transformismo no hace sino mostrar la accidentalidad de esa construcción, la falta de

⁷⁶⁹ J. J. Rueda, cit. in R. McKee Irwin, *Mexican Masculinities*, University of Minnesota Press, 2003, p. 120.

⁷⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 118-120.

⁷⁷¹ Cfr. D. Balderstone, "Poetry, Revolution, Homophobia: Polemic from the Mexican Revolution" in S. Molloy, R. McKee Irwin (a cura di), *Hispanisms and Homosexualities*, Duke University Press, 1998, pp. 57-75.

⁷⁷² R. McKee Irwin, *op. cit.*, p. 121.

sustancialidad de esos rótulos que utilizamos diariamente: “hombre”, “mujer”. Detrás de esos rótulos, sólo hay construcciones culturales, una red de discursos, dispositivos de poder. [...] la jerarquía sexual produce y consolida el género. Los límites de la no sustancia parecen detenerse entonces en el cuerpo como único soporte material. La “verdad” del sexo –como la llama con ironía Foucault– se produce justamente a partir de “prácticas reguladoras que generan identidades coherentes a través de la matriz de normas coherentes del género”⁷⁷³.

Il maschio, nello specifico, aveva il dovere etico di mostrarsi forte, perentorio, autorevole, sicuro di sé e, naturalmente, ostentare un orientamento eterosessuale:

“Resultado de una compleja red teórica iniciada en una Europa burguesa e higienista, la figura del homosexual se convierte en México en el receptáculo esperpéntico de una decadencia o degeneración contra la que se pretenden, por una parte reforzar las asignaciones genéricas cuestionadas por los movimientos incipientes de emancipación femenina, por otra parte derrocar la permanencia del gobierno liberal de Porfirio Díaz y, finalmente, imponer al macho mexicano como modelo patriótico posrevolucionario”⁷⁷⁴.

Nella biografia di Salvador Novo, *La estatua de sal* (che, seppur redatta verso la metà del XX secolo, narra avvenimenti risalenti agli anni Dieci e Venti del Novecento, costituendo un ottimo riferimento per la comprensione dell’etica sessuale in voga in quei decenni) si evince chiaramente il clima di sospetto e pregiudizio che avvolgeva tanto l’uomo effeminato quanto la donna virilizzata. In essa si percepisce tutto il profondo disprezzo per l’omosessualità, imperante nella cultura messicana durante i primi decenni del Novecento⁷⁷⁵, a causa del quale l’uomo, se effeminato, veniva automaticamente equiparato alla donna e, con intenti dispregiativi, confuso con essa:

“A pesar de que, en la segunda mitad del siglo XIX, algunos psiquiatras intentaron cuestionar, en sus artículos sobre « inversión », la imagen femenina del *invertido*, la mayoría de los médicos se dedicaron a destacar y a demostrar los indicios de feminidad en los homosexuales, indicios que van a obrar como sinédoques de la figura del homosexual de sexo masculino”⁷⁷⁶.

La necessità di mantenere separati i ruoli sessuali fu tale da provocare accuse e sospetti di degrado morale su ogni connazionale, uomo o donna che fosse, che si permettesse di manifestare esteriormente tratti di genere che non gli appartenessero

⁷⁷³ A. Ortega, S. Rosano, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷⁴ A. Rodríguez, *op. cit.*

⁷⁷⁵ Pensiamo, inoltre, a quanto scomoda, agli occhi della società messicana, apparve la stessa realtà poetica dei *Contemporáneos* durante gli anni Trenta. L’opposizione formale esistente tra questi, patrocinati da una ricca signora, ed il gruppo antagonista degli *Estridentistas*, posti sotto l’egida di un militare, si caratterizzò anche per un’evidente e non casuale tendenza omofobica dei secondi, auto-proclamatasi portabandiera dei valori tradizionali contro la supposta mollezza degenerante dei primi.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

“per natura”⁷⁷⁷. Il *machismo* messicano non fu affatto un tratto isolato e relativo a quell’unico paese, ma fu, anzi, tipico di tutta Ispano-america⁷⁷⁸:

“En el fin de siglo, no sólo en Bogotá sino en La Habana o en Buenos Aires, ser exquisito y afeminado, “sentimental, sensible y sensitivo”, para repetir el verso de Darío, comenzaba a ser un problema serio”⁷⁷⁹.

Le minoranze sessuali patirono pressoché ovunque il peso, tanto simbolico quanto politico, di una visione fallocratica della vita nazionale e sociale, fondata su “la idea decimonónica del “macho” heterosexual como protagonista de la historia patria”⁷⁸⁰. Anche a Cuba, si scatenò negli stessi anni, un altrettanto acceso dibattito in cui confluivano e si (con)fondevano le tematiche della prostituzione e dell’omosessualità in una proliferazione di opere e trattati in cui ogni tendenza ambigua finiva per associarsi strettamente all’aberrazione psicologica ed alla criminalità: si pensi, ad esempio, all’opera divulgativa di Benjamín Céspedes, *La prostitución en La Habana* e alla risposta a questo testo di Giralt, *El amor y la prostitución. Respuesta a un libro del Dr. Céspedes*⁷⁸¹. O ancora, in ambito uruguayano, si pensi alla polemica scatenata nel 1901 da Roberto de la Carreras e da Julio Herrera y Reissig contro Álvaro Armando Vasseur⁷⁸² che aveva attaccato duramente il primo dei due pubblicando sulla rivista *El Tiempo* una pagina in cui De la Carreras veniva, tra altre accuse, spregiativamente etichettato come dotato di una sensibilità “exagerada como la de un andrógino de decadencia”⁷⁸³. Un esempio tipico di questo atteggiamento rigidamente contrario alle forme di ibridazione sessuale si trova nella prosa del peruviano Manuel González Prada, associata in modo vistoso ad una visione totalmente anti-sentimentale del sentimento patrio, in contrasto, ad esempio, con i personaggi maschili tratteggiati nei romanzi di Lindaura Anzoátegui che, seppur muovendosi anch’essi all’interno del contesto del tutto virile delle lotte indipendentiste intestine ai vari paesi, manifestano un’opposta indole apertamente romantica, incarnando *in toto* il *topos* del ‘patriota sentimentale’⁷⁸⁴. Espressa da un corpus saggistico interamente improntato

⁷⁷⁷ Cfr. H. Guerra, “La dicotomía estructuradora en Salvador Novo: afeminamiento y virilidad” in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n. 225, Ottobre-Dicembre, 2008, pp. 149-159.

⁷⁷⁸ Cfr. P. Ben, “Male Same-Sex Sexuality and the Argentine State, 1880-1930” in J. Corrales, M. Pecheny, *The Politics of Sexuality in Latin America: A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Rights*, University of Pittsburgh, 2010 pp. 33-43.

⁷⁷⁹ C. O. Montero, “Escritura..”, cit., p. 253.

⁷⁸⁰ G. Kozak Rovero, *op. cit.*, p. 1002.

⁷⁸¹ Cfr. O. Montero, *op. cit.*, pp. 5-40.

⁷⁸² Cfr. F. Aínsa, “Dandies y bohemios en el Uruguay del 900. Una relectura contemporánea” in *TRILCE*, 15. I., 1999, pp. 201-214.

⁷⁸³ Cfr. E. Rodríguez Monegal, “Sexo y poesía en el Novecientos”, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, Alicante, 2010.

⁷⁸⁴ Cfr. F. Unzueta, “Género y sujetos nacionales: en torno a las novelas históricas de Lindaura Anzoátegui” in *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n. 178-179, Gennaio-Giugno 1997, pp. 219-229.

all'insegna di una retorica giocata sui termini della combattività e della razionalità virile, la rigida posizione di González Prada ben si condensa in una frase tratta da *Minúsculas*: "Guerra al menguado sentimiento, culto divino a la razón". La produzione saggistica di González Prada non a caso si fonda sulla netta distinzione che, secondo l'autore, separerebbe l'uomo bianco, eroe nazionale virile, dalle manifestazioni emotive contenute e la massa indigena, descritta come un'entità femminile e dalla personalità remissiva, plasmabile ed inconsistente⁷⁸⁵:

"Gender troping has been a predominant tool used in the history of Latin America, especially during the discovery and independence eras, when the quest for the masculine position of power has been appropriated through the feminization of the Other. Since the times of the discovery of America, the feminization of the Native American had been one of the primary sources of the discourse of hegemony utilized in the subjugation of the indigenous races in the New World"⁷⁸⁶.

Gli esempi presentati fin qui, seppur parziali, ci paiono significativi in quanto interamente ascrivibili ad una comune volontà da parte della coscienza patriarcale di continuare ad applicare i propri strumenti di controllo alle dimensioni trans-personali della Grande Madre uroborica, al fine di contrastare la massiccia ed innegabile emersione di questa sul piano della superficie cosciente della società ispano-americana durante gli ultimi decenni del XIX secolo. In seno al movimento modernista (ed anche all'interno della poetica di un singolo autore) si oscillò, come accennato, da prese di posizioni più libertarie ed in aperto contrasto con i dettami censori della coscienza patriarcale, all'adozione di posizioni più concilianti e diplomatiche. Tra le prime rientrano, ad esempio, le critiche esplicite all'impianto teorico proposto da Nordau mosse da Julián del Casal, da Pedro Emilio Coill e da Manuel Díaz Rodríguez⁷⁸⁷. Tra le seconde, quelle assunte da Rodó e Darío di fronte all'*affaire* Wilde, di risonanza internazionale:

"En Europa, la estigmatización pública del homosexual, masivamente mediatizada por la prensa y la producción caricaturista, empieza a raíz del proceso de Oscar Wilde en Inglaterra, en 1895. Acusado del delito de *gross indecency* (caricias entre hombres) [...] Oscar Wilde es condenado a dos años de trabajos forzados [...]"⁷⁸⁸.

In merito a ciò, Molloy, in "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in fin-de-siècle Latin America" sostiene che gli stessi Martí e Darío non paiono vedere di buon occhio l'eccessiva trasgressione dei limiti sessuali imposti dal patriarcato operata da Wilde; in "Las purificaciones de la piedad", scritta da Darío nel 1900 in occasione

⁷⁸⁵ Cfr. A. Peluffo, *op. cit.*, pp. 471-486.

⁷⁸⁶ P. Lapolla Swier, *Hybrid Nations: Gender Troping and the Emergence of Bigendered Subjects in Latin American Narrative*, Fairleigh Dickinson University Press, 2009, pp. 23-24.

⁷⁸⁷ Cfr. G. Mora, *op. cit.*, pp. 263-274.

⁷⁸⁸ A. Rodríguez, *op. cit.*

della morte di Wilde⁷⁸⁹, la condanna della troppo ostentata eccentricità di questo traspare in modo evidente⁷⁹⁰:

"[...] neither Darío nor Martí, nor for the matter other writers of the period, openly mention homosexuality (or, to use the more prevalent term of the day, pederasty) in their chronicles. If they allude to it, they do so obliquely and, above all, defensively"⁷⁹¹.

Ugualmente, però, Rodó non avrebbe, a sua volta, considerato neanche la stessa letteratura dariana come fonte del tutto adeguata a formare le nuove generazioni di giovani. Percepita come eccessivamente affine alla letteratura decadente, questa, come la totalità della poetica del movimento, risentì di una generica accusa di 'afeminamiento' estetico, in evidente contrasto con gli ideali di rinnovamento etico e politico promulgati in quegli anni⁷⁹²:

"Molloy sugiere que esta nueva estética latinoamericana utiliza a la decadencia europea como entrada a la modernidad, como una ocasión de regeneración en lugar de un período de degeneración. Por otro lado, es un período también de regeneración nacional en el que el sujeto decadente representa lo no deseable - lo inmoral, lo corrupto, lo afeminado, lo enfermo - y es rechazado como amenaza a la formación de un sistema nacional de valores. El positivismo entra con sus fábricas y sus ciencias frente a una imaginación poética vista como agente de la patología decadente (enfermedad, homosexualidad)"⁷⁹³.

La tendenza alla 'contestazione diplomatica' si ritrova anche nel ritratto dedicato da Rubén Darío a Verlaine, l'autore decadente che maggiore influenza ebbe sul Modernismo ispano-americano, all'interno di *Los Raros*: è significativo che il tentativo di riabilitare lo scrittore francese dopo le dure critiche dirette contro di lui da Nordau avvenga in un regime di costante cautela espositiva, senza, cioè, menzionare apertamente l'argomento più scabroso ed 'anti-naturale' dei tratti androgini veicolati dall'orientamento omosessuale dello stesso⁷⁹⁴. Quando ciò invece altrove avviene, è comunque per via indiretta e mediante negazione: "En la vida de Verlaine hay una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el "pan-muflisme". No me detendré en tales miserias"⁷⁹⁵. Riportiamo le riflessioni di Molloy al riguardo:

⁷⁸⁹ Cfr. N. Rivas Bravo, "Retratos modernistas de Oscar Wilde" in *Philologia hispalensis*, n. 16, 2002, pp. 235-241 e cfr. S. Evangelista, *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Continuum International Publishing Group, 2010, p. 149.

⁷⁹⁰ Cfr. S. Molloy, "The politics of posing" in S. Molloy, R. Mckee Irwin (a cura di), *op. cit.*, p. 144.

⁷⁹¹ S. Molloy, "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in fin-de-siècle Latin America" in *Social Text*, n. 31-32, 1992, pp. 195-196.

⁷⁹² Cfr. J. Camacho, "La violación...", cit.

⁷⁹³ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

⁷⁹⁴ Cfr. O. Montero, "Modernismo...", cit., pp. 821-834..

⁷⁹⁵ R. Darío, *Retratos y figuras*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 46.

"[...] what calls attention [...] is not that the issue of homosexuality is avoided but, precisely, that it is brought up; that it appears, indeed, unavoidable. Furthermore, once it is out, it must be energetically denied, attributed to calumny"⁷⁹⁶.

La stessa apparente adesione alle categorizzazioni patriarcali del tempo appare anche nei commenti dariani in merito alla figura di Jacques, personaggio di un romanzo di Rachilde, nota scrittrice erotica francese di quegli anni, ritratta anch'essa all'interno di *Los Raros*. Qui, il poeta classifica in modo apertamente dispregiativo la sottomissione di questo personaggio letterario al Femminile:

"En cuanto al emasculado y detestable Jaques, ridículo Ganimides de su amante vampirizada, es un curioso caso de clínica, cliente de Krafft- Ebing, de Molle, de Gley. La androginia del florista la explica Aristófanés en el banquete de Platón. Krafft-Ebing le colocaría entre los casos que llama de "eviratio, o transmutatio sexus paranoia"⁷⁹⁷.

Per quanto il substrato culturale tra Otto e Novecento subì un processo di profonda rivisitazione, non ci si lasciò mai interamente alle spalle il pesante retaggio tanto romantico quanto nazionalista e borghese che si era tradotto nella cristallizzazione nelle coscienze dei concetti di rigore morale, decoro, distinzione dei ruoli sessuali e morigeratezza dei costumi⁷⁹⁸. L'impossibilità di prescindere dai rischi sociali derivanti dagli eccessi della volontà di autodeterminazione eroica del singolo produsse, così, atteggiamenti del tutto contrastanti in seno al movimento modernista. Se la nuova arte si percepiva, intimamente, come un progresso verso un'operazione consapevole di rigenerazione personale e collettiva, pubblicamente questa veniva stigmatizzata dalla collettività come causa di regresso e di degenerazione⁷⁹⁹. Gli artisti ispano-americani si dibatterono, quindi, in un'oscillazione costante tra l'urgenza di dare libero corso all'espressione artistica del proprio desiderio erotico ed il timore di palesare le componenti più marcatamente uroboriche dell'inconscio che, percepite come eccessivamente trasgressive, gli avrebbero attirato pesanti accuse di immoralità da quella parte di società improntata al più rigido schematismo imposto dalla coscienza patriarcale. Secondo Silvia Molloy, se i modernisti ammirarono sinceramente le libere sperimentazioni di uno Huysmans, non si azzardarono mai a riproporle⁸⁰⁰. Seppur accogliendo tematicamente l'ibridazione di genere come una specifica e particolare sfaccettatura di quella *participation mystique* sperimentata durante le libere discese nei ricchi e

⁷⁹⁶ S. Molloy, "Too Wilde..." , cit., p. 196.

⁷⁹⁷ R. Dario, *Los Raros*, versione digitale di Internet Archive, 2011, p. 114 (url: <http://www.archive.org/details/losraros06daro>).

⁷⁹⁸ Cfr. O. Rivera-Rodas, "El discurso modernista y la dialectica del erotismo y la castidad. Un poema de Ricardo Jaimes Freyre" in *Revista Iberoamericana*, num. 55, 1989, pp. 43-61 e cfr. A. González, *Op. cit.*

⁷⁹⁹ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁸⁰⁰ S. Molloy, "Too Wilde..." , cit., p. 192.

caotici regni dell'inconscio, nella maggior parte dei casi gli artisti non seppero svincolarsi dalla svalutazione morale negativa imposta dalla coscienza patriarcale alla Grande Madre uroborica: nel contesto di una globale ansia collettiva derivante dal rischio di essere accusati di omosessualità, i modernisti importarono, sì, il decadentismo, ma senza mai aderire alle dimensioni più trasgressive dello stesso. Ciò che resta innegabile, però, è il fatto la Grande Madre, intesa come *summa* delle pulsioni irrazionali e fisiche dell'inconscio uroborico, in sinergia con l'archetipo dionisiaco e con il corollario panico-erotico, invase l'arte modernista nella sua interezza ed anche il Modernismo ispano-americano non fu esente da questa ingombrante presenza. Il potenziale di sovversione risvegliato da questa costellazione archetipica, nonostante tutti i tentativi di rimozione, contribuì a minare l'equilibrio della società ottocentesca. Ciò avvenne nonostante la convinzione della stessa di poter trattare anche la vitalità della dimensione uroborica come l'ennesimo oggetto riconducibile alle strette categorizzazioni analitiche della coscienza patriarcale: la pulsione inconscia "[...] rimane una forza viva, capace di rigenerare l'individuo, anche se è più o meno vincolata ai canali tradizionali prescritti dagli usi e dai costumi della comunità"⁸⁰¹.

⁸⁰¹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 325.

2. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio collettivo tra Otto e Novecento

Una conseguenza dell'emersione della coscienza matriarcale sul finire dell'Ottocento fu la maggiore possibilità espressiva che l'archetipo della Grande Madre guadagnò anche in termini delle manifestazioni più personalizzate dello stesso. Se con Grande Madre si può intendere, come abbiamo visto, la dimensione uroborica-inconscia che riguarda ogni individuo a prescindere dal sesso, è altrettanto vero che questo archetipo attiene anche alle specifiche manifestazioni del Femminile inteso in senso personale e biologico. In questo secondo capitolo, si riflette sull'ampliamento, durante il passaggio tra XIX e XX secolo, della gamma di manifestazioni sul piano cosciente della Grande Madre intesa come espressione archetipica del Femminile *strictu sensu*. La struttura espositiva di questa sezione si articola nella successione delle descrizioni dei caratteri elementari e trasformativi intesi nella loro polarità positiva e negativa, rispettando la schematizzazione dell'archetipo della Grande Madre come è proposta da Erich Neumann. Dalla descrizione del canone femminile tradizionale promosso dalla morale borghese e dalle corrispondenti manifestazioni iconografiche dello stesso si passa ad osservare l'emersione, al fianco del carattere elementare positivo, di una rinnovata centralità attribuita alla capacità trasformatrice positiva insita nel Femminile. Dalla seconda metà dell'Ottocento, tanto sul piano sociale quanto su quello artistico, iniziarono a concretizzarsi declinazioni culturali e sociologiche del tutto differenti rispetto a quelle che la coscienza patriarcale aveva riservato alle donne per secoli ed a cui queste si erano adattate con maggiore o minore arrendevolezza. L'arricchimento nell'ambito delle espressioni individuali e collettive consentite al Femminile si diede soprattutto grazie alla preziosa attività di alcune protagoniste della cultura che non si attennero ai ruoli tradizionali, facendosi dirette portavoce della necessità di un rinnovamento sociale che prevedesse l'estensione anche alle donne di pari diritti sociali e politici. Numerosi furono i gruppi femministi che, in quei decenni, condussero battaglie per rivendicare la parità di diritti per tutto il genere femminile, in una comune volontà che unì vecchio e nuovo continente. Il risveglio delle componenti più indipendenti dell'archetipo della Grande Madre contribuì a ridisegnare la mappa delle possibilità espressive per la donna del primo Novecento favorendo i variegati percorsi di emancipazione socio-politica e l'ingresso da parte della donna nel mondo intellettuale, artistico e

letterario. Gli effetti dello smantellamento della morale borghese iniziarono, però, a percepirsi in modo più netto solamente durante le prime tre decadi del XX secolo quando si assistette ad una più profonda messa in discussione dell'ineluttabilità del modello patriarcale che avrebbe voluto mantenere il genere femminile in uno stato di sudditanza e rimozione.

Nella cultura *fin de siècle*, il pantheon animico del Femminile vide, dunque, l'integrazione di sfumature dell'archetipo che fino a quel momento avevano stentato a manifestarsi a causa di una censura e di una svalutazione secolare messe in atto dalla coscienza patriarcale. L'attività di rimozione attuata dal patriarcato ai danni delle dimensioni più irrazionali e istintive della Grande Madre fu talmente rigida e costante nel corso dei secoli da non consentire, all'alba del Novecento, una concreta estensione della rivoluzione culturale in atto in quei decenni sul piano concreto della condotta sessuale femminile. La quotidianità che regolava concretamente le consuetudini delle donne del tempo, tanto ispano-americane quanto europee, non risultò altrettanto profondamente modificata dai rivolgimenti socio-politici del tempo. L'emersione delle polarità oscure dell'archetipo della Grande Madre si tradusse, invece, in una vera e propria rivoluzione dei canoni di raffigurazione artistica del Femminile, con l'affacciarsi della sensualità e dell'erotismo all'interno della dimensione iconografica a questo attinente. Per mezzo dell'arte, la coscienza collettiva del tempo poté, cioè, instaurare un primo rapporto di mediazione con gli aspetti più oscuri e temibili dell'archetipo della Grande Madre: prima che la società stessa, fu l'immaginario a subire l'invasione di un modello del tutto nuovo di donna, condensato nell'icona della *femme fatale*. L'arte divenne una sorta di rifugio espressivo, sicuro in quanto ai margini del sociale, da cui iniziare ad interagire con una femminilità inquietantemente distruttrice e dagli accenti ferini. Le rappresentazioni artistiche rappresentarono la prima falla nel sistema di rimozione imposto dal patriarcato alla Grande Madre; quando la pressione del rimosso fu tale da non poter più essere contenuta dalle maglie della censura, il riversamento del rimosso nella ridefinizione del Femminile artistico consentì alla coscienza collettiva del tempo di continuare a considerare le dimensioni più destabilizzante dell'archetipo come il semplice parto di fantasie audaci: trattarle come riflessi artistici di una femminilità già effettivamente riscontrabile anche all'interno del tessuto sociale sarebbe stato fonte di profondo sgomento. Se già dalla metà del XIX secolo si può riscontrare, nelle arti letterarie e pittoriche, l'emersione archetipica del Femminile distruttore, pericoloso, ambiguo e notturno, fu soprattutto all'alba del

Novecento quando, dopo secoli di castrante rimozione patriarcale, Eva insubordinata e ribelle guadagnò la propria necessaria compensazione simbolica, ottenendo una risonanza espressiva più ampia ed invadendo le pagine dei libri, le tele degli artisti e gli schermi cinematografici. La vendetta ed il furore di Medea gelosa e tradita tornarono sulle scene mondane, l'ira e la follia delle Erinni si riattivarono all'interno dell'inconscio collettivo che, finalmente, lasciò esplodere tutta la parte oscura del Femminile, troppo a lungo silenziata e repressa ai margini delle coscienze e del sociale.

2.1 Carattere Elementare positivo

L'aspetto principale che caratterizza la dimensione *elementare* positiva del materno risale allo stadio primordiale ed uroborico dell'archetipo in cui l'Io è ancora presente in uno stadio embrionale ed è interamente e passivamente contenuto nell'inconscio¹. Il simbolo principale del carattere elementare della Grande Madre, seppur esprimendosi in forme variegata e diversamente connotate, è senza dubbio il *vaso*. Per estensione, lo stesso corpo umano (di entrambi i generi) è assimilato a questa immagine contenitiva, ricreando, così, uno schema *vaso-corpo* in cui tutte le aperture corporee costituiscono i punti fondamentali di possibile scambio tra interno ed esterno (e tra dimensione inconscia e coscienza). Per eccellenza, però, è soprattutto il corpo della donna ad essere esperito metaforicamente in tal senso grazie alla gravidanza simbolica tanto della penetrazione erotica (donna che accoglie e contiene in sé il corpo maschile) quanto della gravidanza (donna come portatrice-gestante di vita che accoglie il seme e protegge il feto):

"Jung ha tracciato il percorso etimologico che, nelle lingue indoeuropee, porta dalla cavità alla coppa. Il greco *kusthos* indica la cavità, il grembo, *keuthos* designa il seno della terra, mentre l'armeno *kust* e il vedico *kostha* si traducono con 'basso ventre'. A questa radice si uniscono *kutos*, la volta, la centina, *kutis*, lo scrigno, e *kuathos*, la ciotola, il calice. [...] L'incavo, come emerge fondamentalmente dalla psicoanalisi, è innanzi tutto l'organo femminile"².

Anche l'associazione tra donna e ambiente naturale risulta di facile comprensione: tutto ciò che, dalla *terra*, si riconnette al contenimento ed alla generazione si associa alla Grande Madre elementare positiva: lo stesso Jung sottolinea l'affinità

¹ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 35.

² G. Durand, *Strutture*, cit., p. 297.

etimologica esistente tra *mater* e *materia*³. Proprio in relazione al più "piccolo" che esso contiene in sé e che in questo è generato, il Femminile elementare acquisisce una "grandezza simbolica" che si estrinseca nell'equivalenza *donna=corpo=vaso=mondo*⁴.

Il macro-simbolo della *donna-vaso*, nucleo fondante dell'immaginario del Femminile elementare, mantiene in prevalenza un carattere passivo; questa peculiarità passivo-contenitiva si definisce ulteriormente in una successiva distinzione tra *bocca*, *petto* e *utero*, elementi costitutivi del *corpo-vaso* femminile che rappresentano gli ingressi e le uscite dall'interiorità del contenitore primordiale, al cui centro è posto il *cuore*. Le serie simboliche che prendono le mosse dalla bocca e dall'utero si caratterizzano per una maggiore ambivalenza tra polarità positiva e negativa a causa della presenza dei denti nella prima e di spazio di ostico accesso nel secondo, tipica dell'isomorfismo dei simboli dell'inversione, focalizzati in un *centro uterino paradisiaco*⁵ che da neutralmente contenitivo⁶ può farsi asfissiante e infernale, come vedremo in seguito. Il simboli della bocca e dell'utero mettono in contatto, per estensione, con l'*omphalos*, con l'avvolgente e viscerale profondità delle matrici del mondo naturale e con la pace promessa da questi spazi raccolti in profondità (*abisso*, *gola*, *valle*, *precipizio*, *caverna* e *voragine*). Tutti questi elementi appartengono all'universo simbolico della *discesa* e dell'*intimità*, della "penetrazione nel cuore dell'intimità protettrice"⁷. Il corpo femminile, nella sua accezione elementare positiva (M+), non solo *contiene*, ma *protegge*, *difende*, *nutre* e *scalda*. Dal *contenere* più tipico dell'aspetto elementare dell'archetipo, nella serie uterina si giunge, infatti, anche alla funzione correlata del *proteggere*, espressa simbolicamente dalla *rete*, dalla *culla*, dalla *nave* (dimora su acqua, dalla forma suggestivamente lunare⁸), dal *letto*, dal *carro*, dalla *vettura*, dal *tempio*, dal *nido*, dalla *capanna*, dalla *casa*, dalla *nicchia*, dal *guscio*, dalle *mura* e dalla *patria*. Anche il *portone* e le *porte* simboleggiano un momento di separazione tra un'interiorità accogliente e sicura e i pericoli del mondo esterno⁹. In modo analogo, alla funzione protettiva della Grande Madre elementare sono subordinati tutti i simboli del vestiario che offrono riparo dalle intemperie, dagli sguardi o dagli attacchi come la *camicia*, il *mantello*, il *velo* e lo *scudo*. Caratterizzato da un accesso più facilitato, a differenza dei precedenti, dal *petto* della *donna-vaso* derivano, a loro volta,

³ Cfr. *ivi*, p. 278.

⁴ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 50-52 e cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 260.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 303.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 245.

⁷ *Ivi*, p. 247.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 308.

⁹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 124-150.

tutti gli oggetti che contengono il cibo (come il ventre che contiene il cibo prima di digerirlo e trasformarlo) e che simbolicamente sono correlati al nutrimento ed alla sopravvivenza, come lo *stomaco*, primo contenitore del cibo¹⁰, la *scodella*, il *bicchiere*, il *calice* e la *coppa*. Questi elementi contenitivi (che, parzialmente già trasformano, nutrendo) e che derivano dalla serie simbolica *donna-vaso-petto* manifestano un'accezione positiva connessa alla promessa di abbondanza di nutrimento. Per il riferimento a ciò che possono potenzialmente contenere, questi nuclei simbolici ci riconducono ad uno dei più importanti macro-simboli del Femminile (tanto elementare quanto trasformatore): l'*acqua*, liquido sacro e contenuto essenziale di ogni vaso-contenitore. La Grande Madre si presenta, infatti, come l'incontrastata signora delle acque, tanto superiori quanto inferiori, intese in senso positivo come quell'elemento essenziale che tutto genera, feconda¹¹ e nutre, garantendo la vita: "durante gli ultimi mesi della gravidanza il bambino 'nuota' nel corpo della madre"¹². L'oceano primordiale che genera la vita sia sopra che sotto la terra è strettamente connesso all'idea di un vaso terrestre che lo contiene e di cui l'acqua costituisce tanto il contenuto quanto il contenente di tutte le forme di vita che galleggiano in esso¹³. Bachelard sottolinea, appunto, "il carattere quasi sempre femminile che l'immaginazione ingenua e l'immaginazione poetica attribuiscono all'acqua": "l'acqua gonfia i germi e fa zampillare le fonti. L'acqua è una materia che ovunque vediamo nascere e crescere. La sorgente è una nascita irresistibile, una nascita continua"¹⁴. La Grande Madre elementare, "insieme al suo riferimento filosofico alla *materia prima*", oscilla, quindi, tra un simbolismo tellurico ed uno acquatico¹⁵. L'acqua, come la terra, racchiude in sé tratti tanto elementari quanto trasformativi, a seconda del rilievo attribuito alle differenti potenzialità in esse contenute. Considerando gli aspetti più specificamente contenitivi (e quindi elementari), l'acqua appare come il grembo primordiale, come l'utero della terra che, rompendosi, produce le sorgenti, i fiumi e i mari che ne solcano la superficie: "l'acqua ci porta. L'acqua ci culla. L'acqua ci addormenta. L'acqua ci restituisce la madre"¹⁶. Considerando, invece, le capacità nutrienti (e quindi già più sottilmente trasformative), del tutto fondamentale appare il mistero di trasformazione secondo cui il *sangue* della madre si muta nel primo nutrimento, il *latte*: l'acqua si converte,

¹⁰ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 315.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 246.

¹² *Ivi*, p. 267.

¹³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 223.

¹⁴ G. Bachelard, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte, rinascita*, Milano, RED Edizioni, 2006, p. 21 (d'ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Acque*).

¹⁵ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 281.

¹⁶ G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 149.

cioè, nel latte proveniente dai seni della mucca celeste che feconda e dà vita alla terra sotto forma di *pioggia*, in una “valorizzazione sostanziale che fa dell’acqua un latte inesauribile, il latte di Madre Natura”¹⁷. All’estrema polarità M+, in cui il carattere elementare assume su di sé tratti evidentemente trasformativi, si collocano i cosiddetti *Misteri della Vegetazione*: i tratti materiali-materni (*mater-materia*) della Grande Madre (M) implicano comunque un distacco dalla dimensione nucleare elementare, suggerendo le potenziali trasformazioni positive di ciò che questi contengono, il tutto, però, sempre nella cornice di una dimensione prettamente fisica e materiale che è ciò che caratterizza l'asse M dell'archetipo. Esiste, quindi, una zona simbolica ibrida in cui il tratto elementare dell'archetipo sfocia in quello trasformatore. I *Misteri della Vegetazione* sono strettamente relazionati ai riti di fertilità intesi come esaltazione e celebrazione della vita, della crescita, dello sviluppo e della propagazione. L'espressione di detti misteri quasi sempre prende le mosse dalla trasformazione mediante il *cibo*, fonte primaria di nutrimento e sostentamento materiale dell'individuo. La *Madre Buona*, come materialità positiva (M+), patrocina, dunque, la *coltivazione* dei campi e ogni singolo processo di *lavorazione del cibo*, dal reperimento alla conservazione, dalla lavorazione alle combinazioni dello stesso; i processi di *informare*, *cuocere*, *arrostire* appartengono al canone simbolico M+ in cui la materia risulta raffinata e sublimata, adattata alle esigenze dell'individuo e della collettività: si pensi non solo alla *cottura* del cibo che prevede la cura costante di un *focolare* sempre acceso, ma anche al *mulino* e al *forno*¹⁸ in cui i cibi vengono trattati e cotti (e in cui avviene anche la creazione materiale dello stesso *vaso* atto a contenere il cibo trasformato)¹⁹. La cottura dei cibi riconnette nuovamente il Femminile al processo di *creazione* in cui l'*utero-vaso* si fa *cornucopia* e in cui l'archetipo è inteso come formatore di vita e portatore di abbondanza: si pensi, ad esempio, alla *spiga* di grano che mediante lavorazione e cottura diviene *pane*²⁰, al riso, alle mele ed alle melegrane che sono solo alcuni dei simboli più tipici di questa manifestazione delle dimensioni elementari positive dell'archetipo. Queste sfumano, dunque, nell'atto trasformativo a cui sottende il dinamismo dell'intero mondo vegetale. Considerando questo aspetto ibrido in cui il carattere elementare già assume su di sé accenni trasformativi, ripensiamo, ad esempio, alla *caverna*: da luogo meramente chiuso e protetto, per estensione, essa si converte nelle *mura* che cingono la città e che se, da un lato, la difendono, dall'altro, la identificano, caratterizzando e

¹⁷ *Ivi*, p. 143.

¹⁸ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 234.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 283.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 67 e p. 68.

sancendo le differenze culturali di una popolazione rispetto ad un'altra. O al *tempio*, *recinto sacro* per eccellenza all'interno del quale si coltivano e fioriscono gli aspetti più sacri e spirituali dell'esistenza umana²¹. La labilità dei confini tra il carattere trasformativo e quello elementare materiale-materno emergono anche nel simbolismo dell'*ape*: associata a Demetra, essa rappresenta l'operosità incessante del Femminile che si adopera per creare e dare forma alle cose, impegnata nella produzione (che è già, quindi, una trasformazione) di un nutrimento percepito come organicamente puro, sacro e datore di vita, il *miele*, da sempre associato, assieme al *latte*, alle produzioni buone e materne del mondo animale²²; entrambi sono le "delizie dell'intimità ritrovata"²³, simboli edonistici della discesa felice e dell'involuzione nel corpo materno²⁴.

Il *mondo vegetale* nella sua totalità si fa espressione privilegiata della *Madre Buona* che contiene, protegge e nutre le sue creature. Si pensi, ad esempio, al simbolo dell'*albero*, elemento naturale per eccellenza, inteso come contenitore (i rami e le frasche) e come rifugio protettivo (luogo che nasconde e ripara il nido degli uccelli oltre ad ospitare altri animali e piante che proliferano e si estendono attorno al tronco e ai rami). Le piante e gli alberi generano la vita sotto forma dei *frutti*; questi sono in grado, a loro volta, di nutrire, contenenti altri semi che, ciclicamente, promettono rinnovata *fertilità* e propagazione di nuova vita. Nel simbolo dell'*albero*, il Femminile riunisce, dunque, le proprie funzioni protettive, nutrienti, generatrici e trasformative: piantato solidamente nella terra che ne ha contenuto i semi, esso si *trasforma*, *sviluppa* e *cresce* a seconda dello scorrere del tempo²⁵. Il *legno*, materiale dell'albero, tipico di altri simboli prettamente elementari di contenimento quali la *mangiatoia*, il *nido*, il *letto di nascita* e il *letto domestico in cui si concepisce*, si utilizza anche per la costruzione della *nave* che non solo contiene e protegge e garantisce la sopravvivenza in modo del tutto analogo al *vaso-utero* femminile, ma, ricollegandosi nuovamente all'esperienza della trasformazione insita nella dimensione acquatica, si fa anche veicolo di trasformazione positiva, di spostamento proficuo e di esplorazione che consente l'attuazione del destino personale e apre vie di salvezza mediante il viaggio²⁶.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 282-283.

²² Cfr. *ivi*, pp. 264-267 e cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 320.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 249.

²⁵ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 245.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 257-259.

2.1.1 Canone borghese

Già alla conclusione del periodo illuminista, il ruolo previsto per la donna ispano-americana all'interno della società era definito e categorizzato, con assai scarse concessioni all'individualità ed alla propensione personale di ciascuna:

“El pensamiento europeo impuso el patriarcado clásico, y, por lo tanto, la exclusión de las mujeres de la política y de los derechos de ciudadanía. En efecto, los nuevos valores se basaron en la autoridad del padre –patriarca– y se propagó el valor de la virginidad como elemento de dominación sexual, de la ideología judeocristiana”²⁷.

Le declinazioni sociali consentite al Femminile erano talmente limitate da ridursi, in sostanza, all'espressione del carattere elementare positivo del Femminile (M+) appena descritto, lungo un percorso evolutivo (tanto individuale quanto collettivo) rigidamente prestabilito dai dettami patriarcali:

“[La] situazione del patriarcato [...] è caratterizzata da un passare in secondo piano della psicologia femminile e delle sue dominanti e da una quasi completa determinazione dell'esistenza femminile da parte della coscienza maschile e dei suoi valori”²⁸.

Con il procedere dei secoli, si favorì la cristallizzazione di un fenomeno psichico che Jung definisce come “ipertrofia del Femminile”, vale a dire, l'assunzione forzatamente estremizzata, da parte della donna, dei tratti corrispondenti al solo carattere positivo dell'archetipo: “[...] dall'immagine della Grande Madre viene distaccata quella della madre buona, che la coscienza riconosce e introduce come valore nel proprio mondo”²⁹. Nello sviluppo del patriarcato si promosse una totale esclusione e censura della corrispondente polarità negativa dell'archetipo:

“[...] Il grande spostamento della valutazione del Femminile in senso negativo [...] culminerà nel patriarcato delle religioni occidentali. Mentre il Maschile diviene sempre più cosciente di sé e si rafforza, nel patriarcato l'immagine della Grande Madre regredisce e viene scissa: nella coscienza rimane solo l'immagine della madre buona, mentre il suo aspetto terribile viene relegato nell'inconscio”³⁰.

Nella visione tradizionale e patriarcale del Femminile si celebra la presunta fragilità, vacuità e vaghezza della fanciulla su cui, per opposizione, è possibile definire l'univocità e la determinazione del principio maschile, “qualità che possono adeguatamente realizzarsi solo se l'uomo può liberarsi di tutto ciò che è incerto,

²⁷ Schurz, W. L., *This New World: the Civilization of Latin America*, George Allen and Unwin, Londra, 1961, p. 111, cit. in K. Różańska, “Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea”, *Romanica*, n. 1 (2), 2011, p. 4. (url: www.romdoc.amu.edu.pl/rozanska.html).

²⁸ E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 97.

²⁹ Idem, *Origini*, cit., p. 284.

³⁰ *Ivi*, p. 98.

ambiguo, indefinito, indistinto, proiettandolo su una deliziosa immagine femminile di innocenza”³¹. Alla donna borghese era sempre e costantemente richiesta un'attitudine devota e tendente all'abnegazione. Fin da fanciulle, si impartiva ad essa un'educazione improntata alla sobrietà, all'operosità ed alla disciplina (queste ultime si ricollegano ad uno dei simboli afferenti al carattere elementare positivo, *l'ape*):

"[...]obligar a las niñas desde su tierna infancia a tener siempre una ocupación, a que observen un régimen higiénico sano [...], evitar conversaciones inútiles, vigilar sus amistades, sus lecturas, y sobre todo no permitir que piensen que la vida es fastuosa para nadie, puesto que en ella cada cual debe cumplir arduos deberes”³².

Questo modello comportamentale, esaltato anche dalla morale cattolica, non costituiva uno stile esistenziale a cui la donna potesse eventualmente scegliere di attenersi; questo indicava un vero e proprio dovere morale al quale nessuna fanciulla rispettabile avrebbe potuto desiderare di sottrarsi:

“Durante el siglo XIX latinoamericano, cuando se iniciaba la secularización del Estado, la Iglesia mantuvo su poder sobre la familia y la educación: fue una institución clave en la redefinición del patriarcado americano, apropiándose de los derechos reproductivos de las mujeres, a partir de mitos fundamentados en la virgen María. A través de estos, ha actuado un imaginario colectivo orientando las acciones de las mujeres en el ámbito familiar, y su status ha sido confinado a la reproducción biológica y social”³³.

Secondo il canone borghese, il Femminile doveva mostrarsi rispondente alla visione ideale dello stesso proposta dalla morale cattolica:

“Como se sabe, aún después de las guerras de independencia y los intentos de muchos de los nuevos gobiernos de limitar el poder de la Iglesia en las naciones embrionarias, la iglesia ejerció un control fuerte sobre la sociedad hispanoamericana. [...] La retórica religiosa nunca perdió su poder, aunque la iglesia como institución sufrió varios altibajos. [...] Aunque el Estado continuó limitando el poder de la iglesia con métodos que incluyeron la exclusión de la enseñanza religiosa en las escuelas públicas y la secularización del matrimonio, la renovación social de la iglesia significó que la influencia cultural del catolicismo persistió”³⁴.

Nell'immaginario borghese ottocentesco, la donna appare come una creatura naturalmente fragile, pura, ingenua, emotivamente controllata, amorevole e composta, determinata nel manifestare la propria devozione alla patria e alle varie declinazioni dell'autorità maschile, in perfetta aderenza all'ideale mariano proposto dal cattolicesimo:

“La virgen María, excluida de la trinidad santa, beatificada madre y ocultada en tanto mujer sexuada es, sin embargo, la figura más múltiple en el mundo de las creencias. Y en el continente se asocia a las antiguas divinidades femeninas, diosas de la tierra: Tonantzin,

³¹ G. Jung, *Madre*, cit., p. 43.

³² A. de Samper, cit. in N. Gerassi-Navarro, "La mujer como ciudadana: desafíos de una coqueta en el siglo XIX" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, n. 178-179, Gennaio-Giugno 1997, p. 138.

³³ G. Cocimano, "La mujer: una metáfora latinoamericana" in *Escáner Cultural*, anno 7, n. 75, Santiago de Chile, 2005.

³⁴ L. Skinner, "El discurso religioso y los papeles de la mujer en el periodismo decimonónico hispanoamericano" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, n. 214, Gennaio-Marzo 2006, p. 63.

Pachamama, Coatlicue. La fusión entre ambos mundos dio figuras de potente raigambre, como la virgen de Guadalupe (México), del Carmen (Chile), de Itatí (Paraguay), entre otras”³⁵.

E ancora:

“[El] culto a la Virgen María favoreció la formación de un tipo de mujer, la dama católica “llena de virtudes y de encantos”, sinónimo de niña inocente, caritativa, dispuesta a todos los sacrificios, modelo de hija sumisa, obediente, amorosa y jovial, honor de la familia. La religión pudo manipular el carácter de la mujer haciéndola aparecer sabia, fuerte y valerosa, capaz de atreverse a todo y a sufrirlo todo”³⁶.

La passività femminile tipica del carattere elementare, in contrasto con il dinamismo connesso al carattere trasformatore della Grande Madre, divenne la norma per il Femminile e 'normale' fu considerata, quindi, la spontanea sottomissione di questo all'autorità maschile:

“Attributing passivity as a characteristic of oppressed people is a mechanism developed by oppressors as an expression of the objective situation of the group. This labeling by the dominant group is then internalized by the dominated group, thus assuring that power relationships remain unchallenged”³⁷.

Le virtù di “naturale innocenza e gentilezza d'animo”³⁸ delle giovani fanciulle svolgevano, cioè, la funzione (in questo specifico caso più metaforica) di *vaso* accogliente, di “ricettacolo vuoto [...] riempito da un'intensa proiezione dell'Anima”³⁹. Lo stadio virginale si evolve nel passaggio della donna da questo stato atrofico ad uno ipertrofico caratterizzato dal ‘sacrificio matrimoniale’. Come, nel mito, Kore fu strappata dalle braccia di Demetra per divenire la compagna di Ade, analogamente il passaggio di stato che interrompe la fanciullezza del Femminile può intendersi come una replica dell'evento archetipico delle nozze violente. Il matrimonio rappresenta simbolicamente il momento in cui il Maschile, con la benedizione delle leggi patriarcali, si impossessa con violenza di una giovane donna⁴⁰: nell'ottica patriarcale borghese, il matrimonio corrisponde, in qualche modo, ad un rapimento, ad una presa in ostaggio da parte del Maschile, atto con cui, agli occhi della società, si sancisce il tramonto dell'adolescenza ed il passaggio della

³⁵ G. Cocimano, *op. cit.*

³⁶ R. Barceló, “Hegemonía y conflicto en la ideología porfiriana sobre el papel de la mujer y la familia” in S. González Montes, J. Tuñón, *Familias y mujeres en México*, Colegio de México, México, 1997, p. 91, cit. in L. Skinner, *op. cit.*, p. 63.

³⁷ C. Butler Flora, “The Passive Female and Social Change: A Cross-Cultural Comparison of Womens's Magazine Fiction”, in A. M. Pescatello, *Female and Male in Latin America: Essays*, University of Pittsburgh Press, 1973, p. 60.

³⁸ E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 61.

³⁹ C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 54.

⁴⁰ Cfr. F. P. Ranzato, *Le sacre nozze. Psicodinamica della coppia*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1991, pp. 9-18 e cfr. M. T. Colonna, *op. cit.*, pp. 141-156.

fanciulla allo status di donna⁴¹. La perdita della verginità corrisponderebbe, così, ad un atto simbolico che ricostituisce l'evento archetipico delle cosiddette *nozze di morte* raffigurate in numerosi miti:

"[...] Ogni matrimonio è un rapimento di Kore, il fiore virginale da parte di Ade, il violento aspetto ctonio dell'ostilità maschile. [...] Il velare la sposa è sempre velare il mistero e le nozze come nozze di morte rappresentano un archetipo centrale dei misteri femminili"⁴².

Anche Bataille riflette sulla deflorazione femminile definendola come una trasgressione violenta codificata e consentita dalla società:

"[...] Nello stesso modo in cui l'omicidio compiuto nel sacrificio è divieto e nel tempo stesso rituale, anche l'atto sessuale iniziale, che fonda il matrimonio, è una violenza sanzionata"⁴³.

Una volta scisso il legame della fanciulla con il materno (e con la dimensione inconscia da questo rappresentata), il Femminile si avvia, così, a sperimentare ciò che Neumann definisce come l'irruzione dell'uroboro patriarcale. Dalla giovane donna, espressione della funzione elementare positiva di *mente-vaso* che accoglie passivamente su di sé le proiezioni del Maschile, secondo la visione patriarcale che censura ogni valenza misterica per questa fase del Femminile, si passa alla maturazione di un Femminile che si è fatto *corpo-vaso* nell'accettare fisiologicamente l'invasione della controparte maschile, unica parte che si suppone attiva nel processo di incontro tra i sessi. Secondo la visione promossa dalla coscienza patriarcale, il Femminile "[...] se definía por una negación: la mujer era un ser pasivo, un 'vaso de carne' que el hombre llenaba"⁴⁴. Per la donna borghese ottocentesca, al di là di una spontanea adesione all'unione con l'uomo mediante l'assunzione dello status di moglie, rimanevano poche alternative possibili. Il monopolio ideologico dell'istituzione matrimoniale era talmente radicato nella *weltanschauung* ottocentesca che un generico alone di sospetto finì per gravare su tutte coloro le quali, seppur non apertamente 'disonorate' da contatti illegittimi con l'altro sesso, non contraevano matrimonio. Questo appariva come un traguardo sociale imprescindibile, necessario completamente evolutivo per ogni fanciulla rispettabile. Chi fallisse in questa acquisizione di status e non scegliesse, eventualmente, di rimediare all'anomalia ritirandosi in convento era additata e compatita dalla società⁴⁵. Con il matrimonio la donna si collocava definitivamente all'interno del focolare domestico, spazio chiuso che costituisce un'evidente replica simbolica della funzione contenitiva e protettiva

⁴¹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 316.

⁴² Cfr. Idem, *Amore e Psiche*, cit., p. 47.

⁴³ G. Bataille, *L'eroticismo*, Milano, ES, 1997, p. 105.

⁴⁴ J. P. Barrán, cit. in C. Pérez Abreu, *op. cit.*

⁴⁵ Cfr. M. Boneschi, *op. cit.*, pp. 33-49 e cfr. C. Dauphin, "Donne sole" in G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne: l'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 386-404.

del Femminile elementare: la devozione della donna alla cura del *vaso-focolare* rappresentava la più alta e nobile espressione dell'impegno coniugale. L'apoteosi della polarità M+ in seno alla società patriarcale si esplica quando la donna, *vaso-utero*, si fa custode della generazione e della cura della prole:

"Latinoamérica remite a la figura protectora de la *madre*, afectiva y contenedora, y se liga con el mito de la mujer como ser más sensible y emotivo que el varón. [...] La figura de la *madre* como alegoría latinoamericana es muy potente, y está disociada del cuerpo erótico, centrada en la crianza y la protección: es la solidaridad, la acogida, el afecto. Ese poder femenino tiene que ver con las corrientes subterráneas asociadas a lo sobrenatural, a la reproducción y a la madre tierra"⁴⁶.

La cultura borghese ottocentesca, frutto della coscienza patriarcale, mantenne l'orientamento sociologico di genere su binari improntati unicamente all'espressione del carattere elementare positivo dell'archetipo della Grande Madre. Fuori dalle mura domestiche la donna era tacciata di incompletezza e di inutilità ed il rispetto ed il prestigio femminili erano strettamente legati al ruolo di moglie e di madre:

"Los hombres (de cierta clase social) son los agentes históricos que deciden el destino de la patria, y ejercen su poder sobre la familia. Las mujeres son parte de la nación *desde* su sujeción familiar, y generalmente sin participar como agentes en las luchas políticas externas"⁴⁷.

Si esaltavano la devozione e la passività, l'abnegazione e il sacrificio femminili in nome dell'unione familiare, l'impegno e lo zelo nella cura della casa, la propensione alla procreazione e la cura della discendenza familiare⁴⁸:

"La mujer dominada, sumisa, y subalterna al padre o esposo se convirtió en el modelo burgués que intentó imponer, con buen éxito por un tiempo, el sistema patriarcal como parte del molde de su sistema de valores en tiempos de modernización a través de las principales ciudades latinoamericanas. [...] los modelos a seguir por la mujer (especialmente de clase media o perteneciente a la burguesía [...]), oscilaban entre la madre abnegada y la esposa casta"⁴⁹.

Al Femminile spettava, dunque, la scelta obbligata di adeguarsi passivamente al susseguirsi delle diverse fasi di sviluppo che la morale borghese e la teologia religiosa avevano previsto per lei:

"[...] era la mujer la que, como una roca de estabilidad social y familiar, tenía el papel principal. Era ella la fuerza motriz de la nueva cultura colonial. Era a ella a quien le sobraba energía y tiempo, la que se encargaba de sus deberes con ánimo y gusto: la familia y la Iglesia, las dos grandes instituciones de la nueva sociedad, eran, prácticamente, su

⁴⁶ G. Cocimano, *op. cit.*

⁴⁷ F. Unzueta, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁸ Cfr. A. Carotenuto, *L'anima delle donne. Per una lettura psicologica al femminile*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 24-26 (d'ora in avanti, ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Anima*).

⁴⁹ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

expresión. Era ella la que nutría la familia, y la iglesia existía gracias a su apoyo y diligencia en llevar a cabo sus responsabilidades”⁵⁰.

Le rappresentazioni simboliche consentite al Femminile si riducevano a quelle afferenti al carattere elementare ed espresse, nel mito, dalla figlia Persefone, dalla moglie Era e dalla madre Demetra, sfumature 'vulnerabili'⁵¹ dell'archetipo della Grande Madre. La legittimazione e l'approvazione collettiva si conferiva solamente a quelle donne che trovassero posto all'interno di una relazione che le vedesse funzionali al dominio maschile, come le tre figure appena nominate, tutte violentate, rapite, umiliate e sottomesse a divinità maschili nel corso delle loro mitiche esistenze. Il senso d'identità del Femminile sottoposto al patriarcato si reggeva su un equilibrio precario in quanto fondato solamente su relazioni di subordinazione con l'altro da sé: “esta mujer idealizada es la madre perfecta, el reflejo de la Virgen María, completamente adaptada a la vida en el hogar. No puede sobrevivir por sí misma; siempre estará al lado del hombre”⁵². Durante il percorso storico che ha portato al consolidamento ed al dominio del regime patriarcale, il Femminile subì, infatti, tanto un duro processo di rimozione e censura quanto di progressiva svalutazione⁵³:

“Lo sviluppo patriarcale che va dalla mitologia lunare a quella solare, dal femminile come dea a cui è sottoposta la terra e la fertilità di ciò che vive, al ruolo di sposa che amministra solo la stretta cerchia familiare, dal predominio del femminile nel gruppo fino allo Stato degli uomini, non può essere raggiunto senza una accentuazione negativa del femminile da parte del maschile”⁵⁴.

Se la donna del XIX secolo avesse messo in discussione le gerarchie patriarcali e si fosse avventurata al di fuori del focolare domestico rifuggendo l'autorità maschile, sarebbe immediatamente scattato un allarme sociale a seguito della trasgressione di gerarchie sociali e di genere rigidamente codificate e suppostamente incontrovertibili in quanto fondate sulla presunta inferiorità del Femminile:

“La mujer debe ser, pues, al mismo tiempo débil y fuerte. Debe someterse a la cadena del matrimonio, que es una cadena de flores, pero ésta es su única posibilidad de reinar [...]. La mujer pura y dócil es la más apreciada. Se elogian las virtudes femeninas de la castidad, la simpleza, la modestia, la obediencia, el orden, la piedad. Subyace la idea de que la mujer puede ser fuente de todo bien o de todo mal. Si se educa y encauza, protegiéndola de las

⁵⁰ Schurz, W. L., *This New World: the Civilization of Latin America*, George Allen and Unwin, Londra, 1961, p. 111, cit. in K. Róžanška, *op. cit.*, p. 4.

⁵¹ Cfr. J. S. Bolen, *Le dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Roma, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, 1991, pp. 132-213.

⁵² L. Skinner, *op. cit.*, p. 66.

⁵³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 157.

⁵⁴ Idem, *Psicologia*, cit., p. 24.

tentaciones, puede ser de gran fortaleza moral; pero si se deja desprotegida, expuesta al mundo, puede caer en la intemperancia, la locuacidad y la inconstancia”⁵⁵.

Le riflessioni di David Joaquín Guzmán, pubblicate nel 1888 in *Repertorio salvadoreño* e raccolte nell’articolo intitolato “Amor a las ocupaciones del hogar”, offrono un esempio chiaro della volontà patriarcale del tempo di mantenere le donne confinate nelle dimensioni domestiche e, quindi, escluse dalla sfera pubblica:

“El destino, la timidez, la debilidad y naturaleza del sexo femenino lo impulsan hacia el interior de la vida doméstica. [...] Allí están los más sagrados deberes de la mujer: el amor a los hijos, a sus padres, a su esposo; allí están encerrados, como en precioso relicario, sus méritos y su gloria”⁵⁶.

Ideologie del tutto analoghe erano diffuse in modo uniforme in tutta la prosa saggistica dell’Ottocento ispano-americano. Si vedano, ad esempio, le seguenti considerazioni pubblicate sulla rivista messicana *El Eco de Ambos Mundos: Periódico literario dedicado a las señoritas mexicanas*:

“Podría decirse que Dios al criar a la mujer, quiso darle al hombre un ángel protector. [...] El hombre la encuentra a su lado en todas épocas de la vida, en todas las situaciones de la existencia; y siempre amorosa y benéfica, siempre solícita y protectora, siempre derramando los tesoros de ternura que se encierran en su corazón y dispuesta a sacrificarse por su felicidad”⁵⁷.

Il patriarca, padre e marito, sedeva al vertice di una struttura piramidale apparentemente immutabile: tanto più patriarcale e rigida la cultura, tanto più radicata, radicale e condivisa era la convinzione dell'assoluta inferiorità naturale della donna e della necessaria dipendenza di questa dal *pater familiae*. Il contesto ispano-americano fu uno di quelli in cui si manifestò con più forza la volontà di mantenere distinti i ruoli maschili e femminili secondo i valori imposti dai dettami tradizionali e patriarcali, come ben si evince dalle seguenti riflessioni, pubblicate nel 1850 sulla rivista colombiana *El Neogranadino*:

“¿Podrá la mujer tener los mismos derechos del hombre? Reduciendo más la cuestión: ¿podrá la granadina ser ciudadana? Tan amante del bello sexo como ninguno siento en el alma responder por lo negativo... ¿cómo puede la mujer pretender la ciudadanía cuando carece de independencia..? La mujer está destinada especialmente a ser la compañera del hombre ... el mismo Dios lo mandó así ...; la naturaleza misma las corrobora... Por otra parte, qué chocante nos será ver a la mujer abandonar sus quehaceres y salir al campo eleccionario ... ¿qué sería del hogar domestico vuelto al foco de querellas y debates? ¿qué de la familia? ... ¿qué del respeto y la moralidad en una casa donde no se sabría quien era el amo?”⁵⁸

⁵⁵ P. Londoño, *La mujer santafereña en el siglo XIX*, cit. in M. X. Hoyos Mazuera, *Erotismo velado y decoro en María, de Jorge Isaacs*, Universidad del Valle, Santiago de Cali, 2010, p. 49.

⁵⁶ D. J. Guzmán, cit. in L. Skinner, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁷ *Ivi*, p. 66.

⁵⁸ A Galindo in *El Neogranadino*, 6 settembre 1850, cit. in N. Gerassi-Navarro, *op. cit.*, pp. 129-140.

Nella società borghese il marito esercitava un potere totale sulla donna: ne possedeva, ad esempio, i beni, compresi quelli antecedenti al matrimonio che egli poteva amministrare di diritto. L'autorizzazione maschile era prevista per ogni cosa: il marito conservava il diritto di opporsi a qualsiasi attività commerciale o professionale della consorte, relegando la donna ad uno stato di dipendenza totale, al pari di un minore d'età. Nel patriarcato, inoltre, "il padre, come fecondatore, è il solo padrone del figlio, mentre la donna è solo un recipiente che lo ospita temporaneamente e che lo nutre"⁵⁹. La patria potestà sanciva la rappresentanza legale sui figli come unico appannaggio del marito:

"La relación total de intercambio que constituye el matrimonio no se establece entre un hombre y una mujer sino entre dos grupos de hombres, donde la mujer figura sólo como uno de los objetos del intercambio. [...] Los sistemas de parentesco no sólo intercambian mujeres, sino acceso sexual, situación genealógica, nombres de linajes y antepasados, derechos y personas (hombres, mujeres y niños) en sistemas concretos de relaciones sociales"⁶⁰.

Tollerare la benché minima deviazione del Femminile dal ruolo tradizionale di moglie e madre, inteso come ad esso 'connaturato', avrebbe comportato un allentamento della rimozione, sul piano cosciente, delle restanti declinazioni del Femminile, considerate come potenzialmente destabilizzanti e quindi deprecabili. Si temeva, infatti, che l'eventuale emersione di tratti del Femminile divergenti da quelli canonici avrebbe condannato le nazioni alla regressione nell'indistinto caotico della barbarie coloniale. Confondendo il "naturale" con il "sociale", la funzione femminile in seno al più rigido schematismo di genere aveva finito, dunque, per esaurirsi quasi esclusivamente in quel percorso che dal matrimonio conduceva alla concretizzazione e alla successiva gestione della maternità senza consentire alla donna nessuna declinazione psichica che si collocasse di fuori della mera incarnazione del carattere M+ dell'archetipo:

"We are speaking here of the man who marries a woman "in the image of his mother', a man who acknowledges and loves his wife essentially as mother of the family. [...] we could call it 'patriarchal normality as a form of fear of the Feminine'"⁶¹.

Nel regime patriarcale, il Femminile è esperito in totale subordinazione ai valori solari in cui la figura Maschile è percepita come espressione massima delle possibilità di coscienza umane: ciò costituisce un pericolo non indifferente per lo sviluppo dei valori femminili che per secoli sono stati progressivamente sminuiti e collocati ai gradini inferiori di una gerarchia di consapevolezza, favorendo un

⁵⁹ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 166.

⁶⁰ A. Ortega, S. Rosano, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ E. Neumann, *Fear*, cit., pp. 260-261.

atteggiamento dipendente, di non-responsabilità filiale da porsi sotto costante tutela del Maschile. Se l'adesione ai valori patriarcali è imposta e non è frutto di una volontà personale e se il distacco dalla coscienza matriarcale non si pone su basi evolutive, ma conflittuali in quanto derivanti da una rimozione o da una pressione esterna, il Femminile scade in una psicologia filiale dannosa tanto per il singolo quanto per la coscienza collettiva. La *moglie patriarcale* ottocentesca vide, infatti, una limitazione di coscienza data dalla stasi della personalità, atrofizzata prima ed ipertrofica poi, causata da un processo di svalutazione e di reificazione in cui il Maschile assume su di sé le qualità di possessore, protettore e nutritore che sono proprie della dimensioni M+ ed A+ dell'archetipo del Femminile. Se la donna è costretta ad abdicare alla propria originalità psichica e non lotta per manifestarla, la Grande Madre, tanto individuale quanto collettiva, si assopisce, facendo emergere solamente alcuni limitati aspetti di sé, aderendo alla supremazia impositiva, censoria, riduttiva e frammentante veicolata dalla coscienza patriarcale. Le pulsioni del Femminile di un'intera società ne risultano schiacciate e deformate nella propria espressione cosciente, ridotte ad una sparuta manciata di sfaccettature archetipiche che rispondono unicamente ad una relazione di subordinazione e sono vincolate all'espressione delle semplici dimensioni del materno: ciò impedisce un rapporto fecondo con la dimensione inconscia (individuale e collettiva) uroborica che contiene in sé non solo tutti i tratti del Femminili ma anche quelli maschili⁶². L'adesione indiscriminata ad una psicologia patriarcale limitante, in nome della quale ogni sviluppo personale alternativo alla maternità è da escludersi, conduce quasi inevitabilmente il soggetto femminile all'insorgenza di disturbi psichici⁶³: la donna il cui unico scopo sia la procreazione e al di fuori di questa non sappia orientarsi alla ricerca di un senso esistenziale che le sia proprio perviene ad una soggettività patologica che attribuisce una validità solamente secondaria allo sviluppo di una personalità propria, individuando nella funzione elementare-materna la propria unica *raison d'être*. Le donne in cui prevale in modo estremizzato unicamente il carattere elementare dell'archetipo del Femminile (M+)

“si rapportano al partner solo in modo collettivo; non solo legate a lui sul piano individuale e in lui esperiscono solo una situazione archetipica. Nel patriarcato [...] la donna si pone in rapporto con l'uomo come padre archetipico, che genera i figli, procura la sicurezza - in particolare sul piano economico - per sé e per la sua nidiata, e le crea una posizione sociale-Persona nella società”⁶⁴.

⁶² Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., pp. 27-28.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁶⁴ Idem, *Grande Madre*, cit., p. 45.

2.1.2 Iconografia tradizionale

La produzione artistica ottocentesca contribuì a consolidare la celebrazione univoca del carattere elementare del Femminile, attribuendo alla donna la qualità di vestale della moralità tradizionale, della virtù e della decenza e intendendo la stessa come custode e protettrice dell'ordine domestico. Maestra di buona creanza, a lei era simbolicamente affidata l'immutabilità dei costumi e delle norme, percepita come necessaria per la continuità stessa della nazione⁶⁵:

“Las novelas y una multiplicidad de discursos, paralelamente a la labor de instituciones educativas, laborales, religiosas, de costumbres y prácticas sociales, participan en la producción de sujetos sociales [...]. En las novelas del siglo XIX, [...] se inserta a los protagonistas dentro de una serie de programas ideológicos, instituciones y organizaciones que en última instancia giran en torno a un proyecto nacional: el patriotismo y el liberalismo, el amor romántico y las virtudes cívicas, la lectura y la escuela, la familia y el ejército, etc., elementos que conforman los lazos simbólicos y emotivos que relacionan e inscriben a los sujetos nacionales, como tales”⁶⁶.

Mediante il ricorso a discorsi finzionali metaforici si agì sulla coscienza collettiva al fine di orientare la società nel percorso di formazione e consolidamento della nascente identità borghese. Il ruolo della nazione all'interno dell'immaginario comune dipese in larga misura anche dalla creazione di un sistema verbale e simbolico in grado di ri-mitizzare il processo di rinnovamento messo in atto dai cambiamenti storici e politici. Anche e soprattutto le rappresentazioni del Femminile, durante il XIX secolo, risultano ammantate dei pesanti drappaggi di un comune tessuto allegorico:

“El tema de la mujer y su papel en la sociedad fue una preocupación –casi una obsesión– en los textos hispanoamericanos del siglo XIX. Mientras los pensadores cogitaban sobre la formación de identidades nacionales vigentes, intentaban crear nuevas formas políticas adaptadas a la situación hispanoamericana y debatían la mejor manera de consolidar diferentes grupos políticos y/o étnicos en una nación coherente, también se dirigían al llamado “problema” de la mujer”⁶⁷.

L'iconografia letteraria tradizionale esaltava tutti i tratti del Femminile che ne mettevano in risalto la fecondità e la capacità di dare vita alle future generazioni che avrebbero popolato le nazioni⁶⁸, fomentando univocamente un ideale letterario femminile che potesse apparire degna controparte dell'eroe nazionale maschile. Le immagini del Femminile, inteso come *corpo-vaso-patria-nazione*, appartengono

⁶⁵ Cfr. G. L. Mosse, *op. cit.*, pp. 1-24.

⁶⁶ F. Unzueta, *op. cit.*, p. 219 e p. 221.

⁶⁷ L. Skinner, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁸ Cfr. O. Brusendorff, P. Hennigsen, *op. cit.*, pp. 63-69.

all'inconscio collettivo e appaiono come entità numinose, rappresentanti di forze eterne ed immutabili:

"[...] una de las paradojas de la nación es que a pesar de ser joven, su origen es inventado y parece ser aún más antiguo, tanto así que da la impresión de estar guarecida en un pasado que se asemeja más a lo mítico"⁶⁹.

Non a caso già in antichità l'idea di patria si avvale di personificazioni femminili nell'immaginario collettivo:

"Ya en la literatura clásica latina, donde se empleaba la personificación como figura retórica de intenso valor poético y patético, aparece la patria como figura femenina en el primero de los *Discurso contra Catilina* de Cicerón, y más tarde en la *Farsalia* de Lucano, donde la patria se le aparece a César como una mujer triste, doliente, envejecida y hablando con autoridad al futuro emperador. La exaltación del sentimiento nacionalista durante el siglo XVIII y muy especialmente el XIX, que además incorporó el sentimiento romántico, brindó a los artistas de occidente la ocasión de personificar a la patria en sus poemas y pinturas"⁷⁰.

Si pensi, ad esempio, anche alla *Britannia* inglese o alla *Marianna* francese, strettamente connesse a ideali di innocenza, castità e rigore morale, uniche virtù considerate efficaci deterrenti in grado di contrastare il tanto temuto degrado sociale che spesso è stato associato all'avanzata dei processi di industrializzazione⁷¹. L'immagine del Femminile come metafora nazionale (*donna-terra-nazione* verso cui il cittadino mantiene una relazione filiale fondata in quella passività primordiale in grado di scatenare le "fantasticherie del riposo"⁷²) fu ampiamente usata anche in ambito ispanico e ispano-americano al punto da convertirsi in un vero e proprio *topos* delle produzioni giornalistiche di stampo nazionalista durante quasi tutto il XIX secolo:

"En el mundo hispánico la tradición literaria de personificar a España es notable desde el propio Cervantes, y ya en siglos más recientes, la hallamos, por ejemplo en textos de miembros de las generaciones del 98 y del 27; en la América Latina es asimismo abundante, sobre todo en los tiempos de lucha independentista y de búsqueda de identidad nacional"⁷³.

In seguito alla manipolazione ideologica dell'iconografia metaforica del Femminile, si consolidò l'idea che ogni afflato morale nazionale non potesse che prendere le mosse dal focolare domestico di cui la donna, fattrice fiorente, robusta e in salute, costituiva il nucleo fondante. La famiglia e la propagazione della stessa mediante la procreazione e la conseguente cura ed educazione della prole affidata alla donna si

⁶⁹ K. Lehman, "Naturaleza y cuerpo femenino en dos narrativas argentinas de origen nacional" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n. 206, Gennaio-Marzo 2004, p. 117.

⁷⁰ L. P. Alonso Gallo, "Cuerpos de Cuba: alegorías de Cuba a través del cuerpo femenino en la narrativa cubanoamericana" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n. 212, Luglio-Settembre 2005, p. 776, nota n. 1.

⁷¹ Cfr. G. L. Mosse, *op. cit.*, pp. 101-128.

⁷² Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 283.

⁷³ L. P. Alonso Gallo, *op. cit.*, p. 776, nota n. 1.

confermò, durante il XIX secolo, come il perno attorno al quale, di opera in opera e di autore in autore, forgiare un immaginario collettivo adeguato ai più elevati ideali nazionali di progresso ed evoluzione civile⁷⁴, grazie all'isomorfismo esistente tra il simbolismo matriarcale e quello tellurico⁷⁵:

“En la tradición hispánica, además, debido a la sacralización de su natural fertilidad y protección de la prole, se le ha otorgado la característica de madre, de modo que hallamos una rica variedad de textos en los que se personifica a la patria con tal función femenina. La hermosura de la madre, desde la subjetividad masculina, radica en el amor, fidelidad y protección incondicionales a los hijos”⁷⁶.

La letteratura ottocentesca, fondata sul sentimento patriottico (o meglio “matriottico”, come suggerisce Durand⁷⁷), sfrutta ampiamente la fusione simbolica tra metafora nazionale e archetipo della Grande Madre intesa come portatrice del carattere elementare positivo:

“[...] El Estado precede a la nación, cuya existencia se materializa en un entramado de discursos, símbolos, imágenes y ritos que condensan en el imaginario nacional, lo cual equivale a decir, en una palabra, que la nación tiene una entidad estrictamente simbólica”⁷⁸.

Il processo di simbolizzazione che identifica la patria mediante i tratti materni ed elementari positivi del Femminile fu favorito, ad esempio, dallo stesso José Martí, il quale in una serie di articoli dedicati al tema femminile, pubblicati su *Patria*, “definió lo cubano-femenino sobre todo en términos de servicio a la patria-por-hacer, y muchas veces enaltece a las buenas madres que criaron a los hombres que lucharían por ella”⁷⁹. La relazione filiale dei cittadini ispano-americani con la patria intesa in senso materno si apprezza anche nelle seguenti parole tratte da “Nuestra América”:

“¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió, y reniegan, ¡bribones!, de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades! Pues, ¿quién es el hombre?”⁸⁰.

Anche nella poetica più tipica del patriottismo letterario rioplatense della prima metà dell'Ottocento, ci si imbatte in una moltitudine di personificazioni femminili

⁷⁴ Cfr. N. Gerassi-Navarro, *op. cit.*, pp. 129-140 e cfr. N. Yuval-Davis, *Gender & Nation*, Londra, SAGE Publications, 1997, pp. 26-39.

⁷⁵ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 283.

⁷⁶ L. P. Alonso Gallo, *op. cit.*, p. 776.

⁷⁷ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 283.

⁷⁸ A. Trigo, “La República de los sentimientos: la sensibilidad romántico al servicio de la imaginación nacional” in H. Achugar, M. Moraña, *Uruguay: desde las huellas indígenas a la modernidad*, Ediciones Trilce, 2000, p. 147.

⁷⁹ C. Vallejo, “Estrategias discursivas para la constitución de la identidad femenina en el espacio nacional cubano, 1890-1910”, in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, n. 205, Ottobre-Dicembre 2003, p. 972.

⁸⁰ J. Martí, cit. in S. Falabella Luco, “José Martí o América como el cuerpo de la madre enferma” in *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28, 2005, pp. 23-28 (www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=88).

(come *La Patria*, *La Constitución*, *La Concordia* e *La Libertad*) che veicolano evidenti tratti materni:

“La Patria es aquí la Gran Madre, en esta fantasía edípica donde hijos y padres de esa Patria sólo aspiran volver a la unidad primera y primigenia. [...]. Una y otra vez el varón guerrero sólo logra reunirse con la mujer que ama, la Madre-Patria [...]”⁸¹.

È dal *vaso-utero* della *madre-nazione* che, come sua conseguente e diretta emanazione, deriva, dunque, la stessa l'immagine dei cittadini; nel celebrare il decoro, la civiltà e la morale, l'ideologia nazionale si sommava a quella familiare di stampo patriarcale a cui si affidava la vigilanza sociale sulla primissima formazione ed educazione delle nuove generazioni. Da ciò deriva la necessità attribuita al contenimento del Femminile all'interno delle mura domestiche e l'esaltazione del matrimonio come momento sociale in cui la donna potesse finalmente adempiere al suo ruolo *naturale* di alleata dell'uomo⁸²:

“Como bien explica María Inés de Torres, durante este período en el sector letrado se acuñó “una doble ideología complementaria: por un lado una ideología nacional-estatal y por otro, una ideología familiar patriarcal”, ambas destinadas a la eliminación de los elementos superfluos, los aspectos no esenciales para el Estado moderno”⁸³.

Si pensi, ad esempio, ai seguenti versi di Florencio Varela, pubblicati in *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República Uruguaya* (1835):

“Mis votos oye ¡oh Dios Omnipotente!
Y una familia sola reunida
Forma en el rico Oriente,
Que, a Leyes paternas sometida,
La peligrosa rienda
Nunca usurpar en crímenes pretenda”⁸⁴.

Significativo in tal senso risulta anche il motto alberdiano *gobernar es poblar*. L'ideologia dominante nel XIX secolo celebrò il Femminile come *vaso-utero* nazionale da cui dipende la generazione materiale dello stato: il *corpo-vaso* della Grande Madre elementare positiva si fece, cioè, esatta rappresentazione del corpo metaforico nazionale (*nazione-vaso*). Non stupisce, dunque, che la manipolazione iconografica femminile ottocentesca sia avvenuta anche mediante l'estensione della propaganda nazionalistica e della proiezione ideologica sul corpo fisico della donna, allo scopo di ri-orientare l'immaginario verso ideali di progresso e civilizzazione. La cultura patriarcale dominante tentò, infatti, per decenni di rivestire il corpo femminile con

⁸¹ M. Inés de Torres, “Discursos fundacionales: nación y ciudadanía” in H. Achugar, M. Moraña, *Uruguay: desde las huellas indígenas a la modernidad*, Ediciones Trilce, 2000, p. 136.

⁸² Cfr. K. Lehman, *op. cit.*, pp. 117-124.

⁸³ K. Lehman, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁴ F. Varela, cit. in M. Inés de Torres, “Discursos fundacionales: nación y ciudadanía” in H. Achugar, M. Moraña, *op. cit.*, p. 137.

marcche distintive connesse, di volta in volta, a differenti proiezioni ideologiche⁸⁵. Si pensi, ad esempio, all'intento persuasivo-pedagogico sotteso ai numerosi saggi pubblicati nei decenni successivi alle lotte per l'indipendenza: nel tentativo di indirizzare la coscienza nazionale verso la *civilización* e il progresso (in contrapposizione alla *barbarie* ed al passato coloniale) in essi si discuteva anche in merito alle preferenze da accordare al vestiario e agli ornamenti femminili⁸⁶ (la produzione letteraria di Sarmiento è esemplare in tal senso). Attraverso gli organi di stampa dedicati alle pubblicazioni femminili, si suggeriva alle donne quali mode adottare, proponendo, solitamente, l'imitazione dei modelli europei, marca estetico-simbolica di quella *civilización* di cui l'Europa era considerata come la rappresentante per antonomasia. Fu soprattutto il contesto letterario-giornalistico rioplatense della prima metà dell'Ottocento (si pensi a riviste quali *La Moda*, *El Iniciador*, *La Camelia*) ad arricchirsi di dibattiti sui costumi femminili e sulla gestione concreta dell'estetica del corpo femminile, ritenuto un'estensione manipolabile del corpo sociale e politico anche in virtù della componente teatrale sottesa alla costruzione di un immaginario in grado di orientare il consenso collettivo⁸⁷: "fashion writing was, quite literally, tailoring the political landscape [...]"⁸⁸. Questo processo di riempimento (ideologico e biologico) della *donna-vaso* vide il proprio culmine espressivo con la diffusione della cosiddetta *novela de fundación*, caratteristica delle decadi centrali dell'Ottocento letterario ispano-americano. Le narrazioni fondazionali che fiorirono in seguito alla diffusione dell'estetica romantica si tinsero, in maggior o minor misura e con diversi gradi di consapevolezza autoriale, di sfumature pedagogiche e sociologicamente orientanti. I dibattiti sorti in merito alla costruzione nazionale e le discussioni ideologiche che ne conseguirono, prevalentemente orientanti a perfezionare nella coscienza collettiva l'immagine del *cittadino ideale*, influenzarono in modo massiccio la produzione letteraria del tempo: questa assunse trasversalmente toni apertamente didascalici e formativi. Questo tipo di romanzi, che iniziarono a pubblicarsi già nei decenni immediatamente successivi ai processi che condussero alle indipendenze nazionali, rispondevano ad una precisa esigenza in seno alla collettività sociale. Si

⁸⁵ Cfr. N. Shumway, *The Invention of Argentina*, University of California Press, 1991, pp. 166-187.

⁸⁶ Per le seguenti riflessioni su Sarmiento e sulla più generica manipolazione strategica dei costumi femminili a fini ideologici si veda S. Hallstead, "Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n. 206, Gennaio-Marzo 2004, pp. 53-69. Cfr. anche R. A. Root, "Tailoring the Nation: Fashion Writing in Nineteenth-Century Argentina" in W. Parkins, *Fashioning the Body Politic: Dress, Gender, Citizenship*, Oxford, Berg, 2002, pp. 71-96 e M. M. Carrera, "Affections of the Heart: Female Imagery and the Notion of Nation in Nineteenth-Century Mexico" in K. Kee McIntyre, R. E. Phillips, *Woman And Art in Early Modern Latin America*, The Netherlands, Hoteri Publishing, 2007, pp. 47-72.

⁸⁷ Cfr. R. A. Root, *Couture and Consensus: Fashion and Politics in Postcolonial Argentina*, University of Minnesota Press, 2010, pp. xiii-xxx.

⁸⁸ *Ivi*, pp. xxviii.

perseguita, con gli stessi, il consolidamento di un immaginario che, auspicabilmente, forgiasse la coscienza morale e politica dei lettori, dirigendola al perfezionamento costante della nuova vita democratica di nazioni fondate sull'utopia politica dello spazio sacralizzato della famiglia nazionale⁸⁹:

“En estos textos, la imagen que predomina es la de la nación como una gran familia patriarcal. [...] Familia y nación han funcionado como articulaciones correlativas en el imaginario acuñado por los proyectos hegemónicos nacionales en la América Latina del siglo XIX. La nación como constructo tuvo siempre como uno de sus pilares en el discurso liberal a la figura de la familia como centro donde “reposa” la unidad nacional, es decir, como institución-base encargada de preservar la estabilidad del Estado y de transmitir sus valores”⁹⁰.

Anche nelle parole di Vicente Fidel López, nel prologo al romanzo *La novia del hereje* (1854), si apprezza con evidenza l'importanza ideologica attribuita dalla cultura borghese ottocentesca alla compattezza della rete dei vincoli famigliari:

“Parecíame entonces que una serie de novelas destinadas a resucitar el recuerdo de los viejos tiempos, con buen sentido, con erudición, con paciencia y consagración seria al trabajo, era una empresa digna de tentar al más puro patriotismo; porque creía que los pueblos en donde falte el conocimiento claro y la conciencia de sus tradiciones nacionales, son como los hombres desprovistos de hogar y de familia, que consumen su vida en oscuras y tristes aventuras sin que nadie quede ligado a ellos por el respeto, por el amor, o por la gratitud. Las generaciones se suceden unas a otras abandonadas a las convulsiones y los delirios del individualismo. [...]. Iniciar a nuestros pueblos en las antiguas tradiciones, hacer revivir el espíritu de la familia [...] eran objetos que de cierto tentaban las cándidas ambiciones de mi juventud”⁹¹.

Con l'intento di diffondere nell'opinione pubblica una rinnovata coscienza e un senso di coesione nazionale, si procedette alla ridefinizione dell'immagine del Femminile. Ciò avvenne tanto nei romanzi storici quanto in quelli sentimentali, solitamente secondo i dettami proposti dalla nota dicotomia che contrappone la *civilización* alla *barbarie*:

“En textos cada vez mas nacionalistas, se perfila claramente *un* sujeto hegemónico, el ciudadano (activo): hombre mayor de edad, letrado y/o propietario, en goce de todos los derechos constitucionales de los que carecen las mujeres y otros sujetos subalternos (indígenas, esclavos, menores, analfabetos, etc.). Asimismo, los sujetos se constituyen en términos de una dicotomía genérica; es decir, se prescriben distintos (y hasta opuestos, aunque supuestamente complementarios) papeles sociales y culturales basados en las diferencias sexuales”⁹².

In questo processo proiettivo della vita sociale sul piano letterario, il ruolo femminile rimase sempre strettamente avvinto all'ambiente del focolare domestico e

⁸⁹ Cfr. N. Hanway, *Embodying Argentina: body, space and nation in 19th century narrative*, North Carolina, McFarland, 2003, pp. 19-50.

⁹⁰ M. Inés de Torres, “Discursos fundacionales: nación y ciudadanía” in H. Achugar, M. Moraña, *op. cit.*, p. 136.

⁹¹ V. Fidel López, *La novia del hereje o la inquisición en Lima*, Carlos Casavalle Editor, Buenos Aires, 1870 (url: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/hereje/b-609399.htm>).

⁹² F. Unzueta, *op. cit.*, p. 219.

all'influenza morale che la donna era in grado di esercitare a partire da esso. La necessità di controllare il Femminile e l'azione dello stesso all'interno di un tessuto sociale in via di cambiamento si tradusse nella creazione letteraria di personaggi femminili nettamente ascrivibili alle tipiche dicotomie caratterizzanti l'estetica romantica. La donna ideale, pura, irraggiungibile, angelicata ed innocente si opponeva, in questi testi, alla donna dominante, voluttuosa, dai diabolici poteri sovranaturali. La distinzione quasi sempre si operava in nome di un unico e comune criterio distintivo: la volontaria sottomissione del Femminile alle norme patriarcali o l'eventuale ribellione a queste⁹³. La letteratura *romántico-costumbrista* si caratterizzò per il proliferare di romanzi che se non fondavano, già dallo stesso titolo, l'accento tematico sulle protagoniste femminili (pensiamo a *Soledad* di Bartolomé Mitre (1847), *Amalia*⁹⁴ di José Mármol (1851), *María*⁹⁵ di Jorge Isaacs (1867) e a *Clemencia* di Ignacio Manuel Altamirano (1869), solo per citarne alcuni) ruotavano innegabilmente attorno alla gravidanza emotiva dell'eroina principale. L'iconografia tradizionale ottocentesca si mostra pressoché unicamente rispondente alla dimensione staticamente rassicurante e passivamente contenitiva dell'accezione elementare positiva dell'archetipo della Grande Madre intesa come punto di partenza di ogni coesione nazionale, familiare e domestica. Si pensi, ad esempio, ad *Amalia*, protagonista dell'omonimo romanzo di Mármol, che, con il passare degli anni e con il successo dell'opera, si convertì in "ícono nacional de la belleza, sensibilidad, buen gusto y poder femenino conciliador"⁹⁶, emblema della *donna-vaso*. *Amalia* e le eroine ad essa analoghe costituivano il ricettacolo ideale per accogliere le proiezioni collettive in merito alle doti estetiche e morali che ciascuna nazione ispano-americana ottocentesca riteneva auspicabili per le proprie cittadine contemporanee e per le generazioni successive⁹⁷. Secondo la pratica estetica corrente, la donna doveva sì, apparire determinata e devota, ma senza sconfinare mai nel vigore maschile:

"[...] una heroína [...] con sus profundas ojeras y palidez mortal, revestía, de acuerdo a la moda, mayores atractivos; y terminaba por satisfacer el deseo masculino de cumplir con las demandas de una mujer débil, fragilizada por la enfermedad, y sin voluntad. Recordemos que en el horizonte literario colombiano, Jorge Isaacs [...] estaba proponiendo con *María*

⁹³ Cfr. G. Bellini, "De 'Amalia' a 'Santa'. Una tipología de la mujer en la novela costumbrista-romántica hispanoamericana", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008. Edizione originale: *Romanticismo 6 : atti del VI Congresso* (Napoli, 27-30 marzo 1996), *El costumbrismo romántico*, [organizzato dal] Centro Internazionale di Studi sul Romanticismo Ispanico e dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 35-43.

⁹⁴ Cfr. Doris Sommer, *Foundational Fictions. The national romances of Latin America*, University of California Press, 1993, pp. 83-113.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 172-203.

⁹⁶ S. Hallstead, *op. cit.*, p.53.

⁹⁷ Cfr. N. Hanway, *op. cit.*, pp. 19-50.

(1867) un modello di protagonista también enferma (de epilepsia), pero ajustado al gusto romántico de la mujer desvalida y sentimental”⁹⁸.

Nel perfezionamento dell'iconografia femminile ottocentesca si assiste, inoltre, ad una progressiva identificazione tra eterno femminile e sentimento della natura, tra Femminile ideale e bellezza lirica del paesaggio naturale in cui “tutte le immagini della terra e dell'acqua contribuiscono a foggare un ambiente di voluttà e di felicità che permettere di riabilitare la Femminilità”⁹⁹:

“La naturaleza, campo de batalla y fuerza reproductora, es elemento poderoso en la constitución de la(s) identidad(es) nacional(es); su metaforización permite alusiones a realidades otras, de valor simbólico. [...] asume la identidad simbólica femenina de creadora y regeneradora benéfica”¹⁰⁰.

L'immaginario collettivo scelse di opporsi all'imminente avvento della modernità storica ripiegando nella celebrazione di un ambiente rurale, pre-industriale, del tutto scollato, nella sua armonia primigenia, dall'inquietante avanzare del progresso, corrispondente alla “realizzazione simbolica del ritorno al ventre materno”¹⁰¹:

“La descripción de la naturaleza, que comenzó con los neoclásicos, fue ahora para nuestros románticos un deber que habría de cumplirse religiosamente. Era un dogma que nuestros paisajes sobrepasaban a todos los demás en belleza. Nuestros poetas y escritores intentaron y prácticamente llegaron a realizarla, una conquista literaria de la naturaleza en cada uno de sus aspectos: nuestras interminables cordilleras, las altas mesetas de claros perfiles, el aire transparente y la luz suave, selvas tropicales, desiertos, llanuras como mares, ríos como mares, y el mismo mar remanente”¹⁰².

Questa apparente contraddizione tra la ridefinizione dell'immaginario collettivo verso ideali di progresso descritta in precedenza e il recupero di un passato mitico ed immacolato si tradusse nel frequente tentativo di fondere letterariamente elementi anche evidentemente eterogenei tra loro:

“Por un lado, el modo dominante de concebir la nación, el cual tomaron de los pensadores europeos, apelaba al pasado; por otro lado, los hispanoamericanos habían utilizado un discurso de la futuridad para explicar y justificar el rechazo de España y del pasado colonial. La “resolución” a que llegaron los pensadores hispanoamericanos dependió de un equilibrio siempre inestable. [...] El doble movimiento de un gesto hacia el pasado, otro hacia el futuro, en vez de paralizar la escritura, la generó”¹⁰³.

Questi mondi idilliaci, ricreazione letteraria di un passato mitico squisitamente regionalistico, furono la cornice ideale per le vicissitudini narrative di protagoniste femminili placide e benevolenti, espressione compiuta del carattere elementare positivo dell'archetipo, inteso nella sua accezione di Madre Buona e signora della Vegetazione feconda che nutre e protegge tutte le creature che in essa si muovono:

⁹⁸ Cfr. B. González-Stephan, “La invalidez...”, cit., p. 71.

⁹⁹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 286.

¹⁰⁰ C. Vallejo, “Estrategias...”, cit., p. 979.

¹⁰¹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 288.

¹⁰² P. Henríquez Ureña, *La Novela Romántica Latinoamericana*, cit. in M. X. Hoyos Mazuera, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰³ L. Skinner, *op. cit.*, p. 62.

"[...] uno de los tópicos románticos que más se desarrolló en la literatura Hispanoamérica fueron las descripciones de la prodigalidad de la selva americana, construidas bajo una poética muy especial y muy propia del continente"¹⁰⁴.

La figura di María, protagonista del già citato romanzo di Isaacs, costituisce un perfetto esempio di questo processo di identificazione del Femminile con un paesaggio naturale materno, addomesticato, benevolo ed accogliente:

"Cuando Efraín describe el huerto en la Casa de la Sierra, en el Valle del Cauca, expresa un estado de felicidad y siente que su amor está protegido por él, mientras que cuando describe la selva y el río Dagua, el paisaje se torna en una idea mucho más difusa, como de peligro afectivo y de tristeza"¹⁰⁵.

Nel caso specifico, l'autore identifica un giardino chiuso, inteso nella sua accezione di *locus amoenus* in cui trova la propria collocazione ideale la rappresentazione metaforica della Madre Buona, María, in contrapposizione con l'ambiente esterno in cui, per contrasto, domina una natura selvaggia ed ostile che, come vedremo in seguito, si fa espressione dell'opposto polo negativo del carattere elementare dell'archetipo.

2.2 Carattere Trasformatore positivo

Il carattere trasformatore (A) dell'archetipo della Grande Madre si fonda sulla *dinamicità* e sui *mutamenti* messi in atto dal Femminile. In contrasto con la passiva staticità connaturata al carattere elementare descritto in precedenza, ci si sofferma, ora, sulle *potenzialità evolutive* sottese alle esperienze fisiche e psichiche indotte dall'interazione con l'archetipo. L'attenzione è posta, cioè, sui mutamenti di ciò che è contenuto nel *vaso-utero-calderone-forno*, già visto emblema del carattere elementare:

"Il vaso si situa a metà strada tra le immagini del ventre digestivo o sessuale e quelle del liquido nutritivo dell'elisir di vita e giovinezza. [...] Attraverso il gioco confusionale del senso passivo e del senso attivo l'interesse archetipico scivola infatti, progressivamente, dal contenente al contenuto. La nozione di contenente è dunque solidale con quella di *contenuto*, il quale è generalmente un fluido, fatto che congiunge i simbolismi acquatici, quelli dell'intimità, allo schema del tragitto alimentare, dell'inghiottimento"¹⁰⁶.

Nel considerare l'aspetto trasformatore (positivo o negativo che sia) dell'archetipo si mette momentaneamente da parte la natura generativa e passivamente contenitiva dello stesso per focalizzarsi sulla *trasformazione* (soprattutto di *natura qualitativa* più

¹⁰⁴ M. X. Hoyos Mazuera, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 79.

¹⁰⁶ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 316.

che quantitativa) attuata da questo. L'opera di mutazione del contenuto si esplica in una trasformazione che si estende tanto in una direzione concreta, attinente al mondo fisico sia animale che vegetale (M) quanto in una direzione culturale, spirituale e psichica (A)¹⁰⁷. La capacità trasformatrice insita nell'*utero-vaso* femminile si articola, cioè, lungo un processo che può oscillare dal polo trasformante positivo che conduce alla fecondità e allo sviluppo fisico (M+) e mentale (A+) a quello negativo, rappresentato dalla dissoluzione mortifera della carne (M-) e dalla forza soffocante dell'inconscio che attira verso la regressione psichica (A-)¹⁰⁸. Nello specifico, sono i *Misteri del Femminile* a farsi emblema del momento numinoso in cui si manifesta l'apice delle capacità trasformative del Femminile. Queste giungono al massimo compimento nei Misteri fisici, detti *di Vegetazione* (M+) e *di Morte* (M-) ed in quelli spirituali e psichici, detti *di Ispirazione* (A+) e *di Ebbrezza* (A-). La discriminazione tra i due assi che compongono l'archetipo si dà, dunque, nella contrapposizione tra mutamenti di natura materica e mutamenti di natura psichica-spirituale (dove *spirituale* non è inteso secondo una prospettiva apollinea, solare e patriarcale, ma in funzione di una relazione "filiale", nel legame di ciò che è trasformato con la terra e con la madre)¹⁰⁹. Quasi tutti i simboli del Femminile trasformatore mantengono, infatti, un innegabile ed indissolubile legame con i tratti contenitivi dell'aspetto elementare dell'archetipo (inteso tanto come contenitore fisico *vaso-utero* o come contenitore psichico *vaso-inconscio*).

Il carattere trasformativo della Grande Madre, nella sua accezione materica positiva, è quasi interamente fondato sull'atto della *crescita trasformante*, basilare non solo durante il processo di *sviluppo* che avviene nella *gravidanza*, ma anche per lo *sviluppo vegetativo*, con tutte le maturazioni che in esso avvengono: si pensi all'evoluzione del *seme* in *germoglio*, all'estendersi del *gambo*, allo schiudersi del *bocciolo* in *fiore* e, infine, alla produzione del *frutto*¹¹⁰ che riguarda tutte le piante nutritive (tra i più pregnanti simbolicamente si pensi al dattero, al grano e il mais¹¹¹). L'umanità si eleva ad un livello superiore di esistenza mediante l'ulteriore trasformazione di questi elementi materiali di derivazione naturale. Ciò ci riconduce all'essenza dei già menzionati Misteri di Vegetazione: si ricordi, infatti, la creazione del *cibo* per mezzo del fuoco nei processi di cottura (il *seme*, da *grano*, si converte nel *pane* in seguito all'intervento trasformante dell'uomo) e la cottura e/o fermentazione da cui derivano la

¹⁰⁷ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 213-214.

¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 174-175.

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 63.

¹¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 59.

¹¹¹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 319.

distillazione delle bevande terapeutiche. A sua volta, la masticazione del cibo e l'assorbimento delle bevande non preludono alla mera distruzione degli stessi, ma ad una loro transustanziazione¹¹² e successiva trasformazione.

Risulta oltremodo evidente come qualsivoglia operazione di trasformazione sia intimamente connessa al concetto di *tempo*, allo scorrere dello stesso o al suo *ciclico ripetersi*. La Grande Madre, nella sua valenza trasformatrice, regolando tutti i processi di *sviluppo* e di *crescita*, si converte nella *Signora del Tempo e del Fato* a cui soggiacciono tanto l'avvicinarsi della notte e del giorno quanto il ciclo stagionale e naturale inteso nella sua interezza (si pensi alla latenza del seme corrispondente all'occultamento della luna nuova ed alla stagione invernale, al germogliare che si associa alla primavera ed alla prima falce lunare, alla tensione verso la maturazione del frutto che richiama l'estate e la pienezza della luna e, infine, al decadimento e decrescita che accomunano l'astro calante, la decomposizione del frutto e la stagione autunnale)¹¹³; lo stesso fluire delle *acque* (associato alle *fasi lunari*) si configura, di conseguenza, come simbolo cardine del carattere trasformatore dell'archetipo¹¹⁴:

“Eliade spiega questo costante isomorfismo secondo due ragioni: da una parte le acque sono sottomesse al flusso lunare, dall'altra, avendo un carattere germinativo, esse si congiungono al grande simbolo agrario che è la luna. [...]. La maggior parte delle mitologie confondono le acque e la luna nella stessa divinità”¹¹⁵.

La *luna*, rappresentante per eccellenza del Femminile e di quelli che Durand definisce come *simboli ciclici*¹¹⁶, in quanto “madre del plurale”¹¹⁷ costituisce il metro di misura della ripetizione infinita dei ritmi temporali. Questa, anche in virtù del suo carattere triadico altamente polivalente e sintetico¹¹⁸, si configura come punto di convergenza di ogni sfumatura attinente alla dimensione magico-spirituale sottesa a tutti i processi trasformativi e sincretici operati dall'archetipo della Grande Madre¹¹⁹: “il tempo lunare non è il tempo astratto quantitativo della coscienza scientifica patriarcale, ma è qualitativo, cioè muta e nel mutamento assume qualità differenti”¹²⁰. Non dobbiamo dimenticare come ogni processo di trasformazione, *in nuce*, derivi sempre dalle qualità nutritive del carattere elementare di partenza: tutti gli elementi positivi che inducono uno stimolo verso un progresso sia fisico (M+) che della psiche (A+) sono, quindi, da intendersi, indistintamente, come “frutti rilucenti

¹¹² Cfr. *ivi*, p. 316.

¹¹³ Cfr. *ivi*, p. 366.

¹¹⁴ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 227.

¹¹⁵ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 115.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 352.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 354.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 356.

¹¹⁹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 294.

¹²⁰ Idem, *Psicologia*, cit., p. 58.

dell'albero lunare"¹²¹. La forza della *luna risanatrice* appartiene al regno della *notte*, quando il *sonno* giunge a ristorare i corpi dalle ferite e solleva le menti dalle afflizioni, rigenerando entrambi con il *riposo* con cui è favorito il superamento delle crisi di qualsivoglia natura¹²²:

"Filatura del tempo e del destino, creazione e rigenerazione del mondo sono occultamente connessi con il lavoro femminile notturno e lunare svolto in segreto e lontano dalla luce del sole"¹²³.

All'idea di fato e del *divenire* si riconnettono tutte quelle azioni che rientrano nella costellazione simbolica di attività da sempre attribuite al mondo del Femminile, come il *filare* e il *tessere*¹²⁴. Il tempo che scorre, nel suo "ruolo genetico e progressista del divenire"¹²⁵, e che determina il *destino* biologico e metaforico dell'uomo è retto dalle Dee tessitrici (affini sia ai misteri legati alla nascita che a quelli della morte), padrone del movimento circolare. Queste non sono altro che proiezioni particolari dell'archetipo della Grande Madre colto nell'atto di *legare, annodare e creare la forma* delle cose viventi¹²⁶. La matassa del destino, comprensiva di luci e di ombre, si dipana sul grande telaio del tempo in modo analogo al reticolo di capillari della placenta uterina, microcosmo in cui si riflette la creazione intera e con cui il Femminile riveste originariamente l'uomo del proprio *tessuto di sangue*, determinandone la futura forma fisica. Il *sangue*, in particolare, costituisce un simbolo del tutto capitale nella trasformazione operata dalla Grande Madre, tanto positiva, quanto negativa: nella polarità A+, questo rappresenta la linfa nutriente e formativa che scorre lungo i rami della placenta da cui deriva il frutto di ogni nuova esistenza, in rapporto analogico con la creatività del brodo primordiale, *acqua primitiva*¹²⁷ da cui ebbe origine la vita dell'intero pianeta: si può dire, infatti, che l'acqua rappresenta "il sangue della terra"¹²⁸. Abbiamo già accennato alla connessione tra carattere trasformatore e lo scorrere delle acque. Anche lo specifico polo trasformatore positivo A+ risulta strettamente avvinto alle dimensioni acquatiche:

"Che cosa sarebbe l'immagine della purezza senza l'immagine di un'acqua limpida e chiara, senza quel bel pleonasmo che ci parla di un'*acqua pura*? L'acqua accoglie tutte le immagini della purezza"¹²⁹.

¹²¹ *Ivi*, 68.

¹²² Cfr. *ivi*, p. 67.

¹²³ M. T. Colonna, *op. cit.*, p. 156.

¹²⁴ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 397-399.

¹²⁵ *Ivi*, p. 348.

¹²⁶ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 228-233 e p. 253.

¹²⁷ G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 42.

¹²⁸ *Ivi*, p. 75.

¹²⁹ *Ivi*, p. 22.

Si pensi, così, alla *fonte* e alla *sorgente* che, in qualità di “vero occhio della terra”¹³⁰, veicolano tratti ascendenti, rinnovanti, nutrienti e quindi trasformativi, pur mantenendo sempre una strettissima relazione con il già visto carattere elementare dell'acqua¹³¹. Come custode di erbe, piante e frutti, la *donna-mana* converte questa *acqua primaverile*, la cui freschezza è connessa a simbologie di *risveglio*, *fecondazione* e *crescita*¹³², in *succo*, *bevanda*, *pozione magica* e *inebriante*, *medicina* e *balsamo*, in grado di agire per mezzo di trasformazioni qualitativamente positive tanto sul corpo (l'evoluzione fisica è intesa, dunque, anche in dipendenza della conoscenza del mondo naturale da parte del Femminile) quanto sulla psiche¹³³. Analizzando l'aspetto *trasformatore* dell'archetipo, Neumann pone l'accento soprattutto su quest'ultima e sull'induzione di una trasformazione di questa da parte del Femminile. Questo, in questa polarità A+, è inteso nella sua capacità di favorire un mutamento positivo di natura spirituale a chi venga in contatto con esso. Anche nella distinzione che adottiamo nel presente lavoro, si è scelto, seguendo Neumann, di privilegiare la componente psichica (A) del carattere trasformatore dell'archetipo, tanto come momento di *evoluzione* (A+) quanto come possibile occasione di *regressione* (A-).

Nella polarità trasformatrice positiva, la *figura-Anima* (A+) assume, quindi, i tratti archetipici della *sciamana curatrice*, della *profetessa* e della *sacerdotessa*, colta nell'atto di offrire al genere umano la trascendenza spirituale che deriva dalla coltivazione della saggezza. Il Femminile trasformatore positivo (A+) appare come il responsabile di ogni mutamento qualitativamente evolutivo in ambito culturale, psichico e spirituale. Esso si manifesta in tutte le svariate accezioni "mantico-religiose-profetiche-poetiche" che si collocano al di sopra del piano della materialità: il Femminile sarebbe da intendersi, in questo senso, come portatore di mantica. In relazione a questa dimensione più prettamente spirituale dei processi trasformativi, sono chiamate in causa, in particolar modo, le simbologie superiori del corpo del Femminile inteso come *grande vaso* procreatore primordiale partenogenetico. Dal *petto* della *donna-vaso* derivano, così, i simboli di *sublimazione* spirituale tipici dei *Misteri dell'Ispirazione*: dal *latte materno* quale alimento primordiale ed archetipo alimentare¹³⁴ naturale si passa alle derivate bevande evolutive, provviste solamente di qualità psicologiche, archetipiche e mitiche¹³⁵, quali l'*elisir* di immortalità e

¹³⁰ *Ivi*, p. 41.

¹³¹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 56.

¹³² Cfr. G. Bachelard, *Acque*, cit., pp. 42-43.

¹³³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 78-79.

¹³⁴ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 317.

¹³⁵ Cfr. *ivi*, p. 320.

giovinezza¹³⁶, l'acqua battesimale¹³⁷, il nettare, il latte inteso come *sapientia* primordiale assaporata¹³⁸ ed il *Soma*. Questi simboli acquatici, sublimati, spirituali ed asessuati in quanti separati dalla dimensione materica, sfumano in una relazione analogica con altri simboli connessi ai restanti elementi. Dagli occhi e dalla bocca della *donna-vaso* (al pari di un utero spostato in alto) si generano la *visione*, il *respiro*, l'*alito* e, per l'isomorfismo aria-visione-parola¹³⁹, la *parola salvifica* che non sola forma ed educa, ma profetizza (si pensi alla *sibilla*) al fine di trasformare le coscienze¹⁴⁰. Non dobbiamo dimenticare come il carattere della visione e dell'ispirazione femminile non siano mai assimilabili agli analoghi apollinei e solari, restando sempre fortemente dionisiaci ed ermetici, connessi all'oscurità e alla luna¹⁴¹. Infine, dall'*utero* (che già sappiamo essere simbolo per antonomasia del Femminile elementare) prende il via una serie semantico-simbolica connessa all'elemento igneo, all'interno della quale sono da collocarsi il *forno*, il *calderone* e la *storta alchemica*¹⁴² che si sublimano nel vaso della conoscenza, nella *coppa della comunione* che contiene il *pasto sacro*¹⁴³ e nel calice del *Graal*. Il fuoco, in particolare, funge da agente sublimante¹⁴⁴ grazie alla *purificazione* operata dalla luce e dalla *fiamma* dello spirito. Il fuoco, cioè, non è più da intendersi, ora, come un elemento concreto e tangibilmente associato al mondo materiale, né come fiamma erotico-libidica, materiale e divorante che vedremo, invece, essere prerogativa della dimensione trasformatrice negativa (A-).¹⁴⁵ In questa polarità A+, l'archetipo della Grande Madre si avvale del fuoco inteso come *fiamma estatica* dello *hieròs gámos*¹⁴⁶, come ardore dello spirito che si unisce all'isomorfismo ascensionale della luce¹⁴⁷ che avvolge e accende le coscienze. Si pensi, ad esempio, a tutti i rituali connessi al fuoco operati in nome di una delle ennesime incarnazioni mitiche dell'archetipo del Femminile: la dea vergine Estia. In questo caso, non si tratta più del già descritto focolare domestico inteso in senso elementare-conservativo, ma di un fuoco sacro trasformante, responsabile di una purificazione collettiva, mantenuto vivo nell'intimità ritirata e solitaria dei templi o acceso in momenti solenni quali la fondazione di città o la celebrazione dell'unione

¹³⁶ Cfr. G. Bachelard, *Acque*, cit., pp. 151-169.

¹³⁷ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 324.

¹³⁸ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., p. 133.

¹³⁹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 185-188.

¹⁴⁰ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 66-70 e p. 170.

¹⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 78-79.

¹⁴² Cfr. *ivi*, pp. 55-59 e p. 286.

¹⁴³ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 314.

¹⁴⁴ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 288 e p. 303.

¹⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 307.

¹⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 309.

¹⁴⁷ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 175-191.

di due sposi¹⁴⁸. In questa specifica polarità trasformatrice positiva si manifesta, non a caso, anche la più evidente convergenza tra l'archetipo del Femminile e quello del Maschile. Basti pensare, ad esempio, a come la trasformazione spirituale che la Grande Madre offre alla coscienza possa manifestarsi con la forza improvvisa di un'intuizione fulminea, in evidente contrasto con i tempi lenti delle gestazioni e dei gradualisti sviluppi vegetali e corporei che contraddistinguono, invece, il carattere più prettamente elementare della Grande Madre¹⁴⁹. Non è causale, inoltre, che alcune delle raffigurazioni mitiche che incarnano questo particolare tratto archetipico del Femminile (A+), quali Artemide ed Atena¹⁵⁰, manifestino caratteristiche da sempre vincolate all'essenza del Maschile: entrambe dee vergini ed indipendenti, esse sono emblema di una modalità di coscienza in grado di concentrarsi e focalizzarsi in modo determinato e circoscritto sugli obiettivi da raggiungere (che sia una battuta di caccia con arco e frecce della prima o la pianificazione di una razionale strategia guerresca della seconda). Altre due figure femminili appartenenti al mondo mitico e religioso ed esemplificative di questo particolare tratto trasformante in senso trascendente sono la 'candida rosa' Sophia e la Vergine Maria. Massimo esempio di sublimazione spirituale¹⁵¹ del Femminile, la prima è portatrice di saggezza vitale ed espressione dello Spirito Santo: rappresenta l'aspetto 'supremo' del Femminile e incarna il momento più elevato e raffinato del rinnovamento spirituale esperibile durante l'esistenza umana¹⁵². Mediante la trasformazione di Sophia nella Vergine cristiana, si è tentato, almeno simbolicamente, di resistere al processo messo in atto dalla cultura patriarcale volto ad estromettere il Femminile dalle dimensioni trascendenti dello spirito. Abbiamo già visto, infatti, come durante lo sviluppo ed il consolidamento del predominio della coscienza patriarcale lungo i secoli, sul piano collettivo si sia perseguita la progressiva e graduale svalutazione del carattere trasformatore positivo della Grande Madre. Il Femminile, inteso in questi termini di massimo grado di spiritualizzazione e di distacco dalla materia, fu progressivamente reso innocuo, censurato e sminuito (tranne che all'interno di alcuni movimenti religiosi etichettati come eretici¹⁵³) fino a venire relegato nelle dimensioni inferiori e contingenti, esclusivamente terrene e materiali. Anche le Grazie, le Ninfe, le Càriti e tutti gli spiriti silvestri rappresentano altri aspetti di questo Femminile saggio e salvifico che parla, canta, profetizza e ispira, svelando all'umanità il segreto dialogo

¹⁴⁸ Cfr. J. S. Bolen, *Dee*, cit., pp. 109-131.

¹⁴⁹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 76-77.

¹⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 81 e p.85.

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 218.

¹⁵² Cfr. *ivi*, pp. 318-327.

¹⁵³ Cfr. *ivi*, p. 327.

dell'*Anima Mundi* e spingendola, attraverso la sperimentazione di stati estatici, alle più elevate forme di auto-espressività¹⁵⁴. Il Femminile A+, in qualità di custode e curatore della vegetazione in ogni sua più svariata declinazione, si eleva al grado di *veggente primordiale*: “[...] l’organo carnale si sublima in una seconda vista, archetipica nel senso platonico del termine, sostituisce la visione comune”¹⁵⁵. Il Femminile A+ si presenta come quell’impulso che proviene dall’inconscio e che rende chi lo sperimenta in grado di cogliere i segnali della natura e di interpretarli in quel senso che abbiamo già ricordato essere tipicamente *ermetico*. Questa saggezza naturale di cui la donna-sacerdotessa costituisce la massima interprete è simboleggiata, in particolare, dal gorgoglio delle acque sorgive¹⁵⁶, ennesimo simbolo acquatico connesso alla dimensione A+ dell’archetipo:

“[...] Il linguaggio delle acque è una realtà poetica diretta, [...] ruscelli e fiumi *sonorizzano* con una singolare fedeltà i paesaggi muti, [...] le acque mormoranti insegnano il canto e la parola agli uccelli e agli uomini, [...] vi è insomma una continuità tra la parola dell’acqua e la parola umana. [...]. Le acque ridenti, i ruscelli ironici, le cascate dalla gaia rumorosità si ritrovano in diversi paesaggi letterari. Queste risa, questi mormorii sono, almeno così pare, il linguaggio infantile della Natura. Nei ruscelli parla la Natura bambina”¹⁵⁷.

Le manifestazioni A+ dell’archetipo della Grande Madre, quali sacerdotesse della natura, portano a compimento l’operazione ermeneutica di decifrazione delle *segnatura rerum*, di svelamento di quel senso *altro* che rimane occulto ed opaco ad una visione analitica. I segreti dell’inconscio e dei piani metafisici si esprimerebbero, cioè, mediante quel linguaggio *di natura* familiare al Femminile e che, dunque, proprio da questo si lascia più agilmente interpretare e scoprire¹⁵⁸ anche grazie all’ausilio degli strumenti intuitivi messi a disposizione all’umanità dalla coscienza matriarcale, presenti in tutte le dinamiche sintetiche sottese ai processi artistici creativi. Questi ultimi, a loro volta manifestazione positiva dell'*Anima* (A+), costituiscono un ulteriore canale di espressione delle potenzialità trasformanti connesse alla coscienza matriarcale accettate dal patriarcato, per tanti altri versi duramente repressi e censurati¹⁵⁹. Il simbolismo della trasformazione, anche nel filtro offerto dalla creatività, riconduce, dunque, ad una dimensione *sacrale* dell’esistenza umana: l’atto della creazione non corrisponde, infatti, ad un mero atto materiale di accumulo quantitativo, ma ad un processo di genesi *ab ovo*, di evidente natura spirituale ed in grado di modificare le qualità degli elementi in gioco. Non a caso le Muse sono tra le figurazioni mitiche più evidentemente connesse ai *Misteri*

¹⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 294-295.

¹⁵⁵ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 185.

¹⁵⁶ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 294.

¹⁵⁷ G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 43.

¹⁵⁸ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 294.

¹⁵⁹ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., p. 47.

d'Ispirazione legati alla Grande Madre trasformatrice positiva (A+): attraverso di esse, lo spirito naturale ed eterno parla all'umanità. A queste, in antichità, si richiedeva ispirazione e irradiazione di conoscenza in un senso elevatore e profondamente trasformante in senso psichico:

"Tramite essa il maschile si eleva a livello di un'esistenza sublimata, inebriata, entusiastica e spiritualizzata, alla visione, all'estasi e alla creatività, così come nella condizione di chi è 'fuori di sé', nella quale si diventa strumento di potenze superiori [...]"¹⁶⁰.

2.2.1 Percorsi di emancipazione

Già a partire dalla seconda metà del XIX secolo, in Ispano-America iniziò gradualmente a diffondersi una nuova maniera di intendere il rapporto tra i sessi e di concepire il ruolo della donna all'interno della società e della cultura. Sul finire del secolo, il discorso relativo alla condizione sociale, educativa e politica delle donne era ormai entrato stabilmente a far parte dei dibattiti pubblici. Anche questa nuova centralità di cui la questione femminile, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, poté godere pubblicamente ci ricollega allo sviluppo dell'inconscio collettivo che si muove in una direzione più armonica ed equilibrata, in grado di rivalutare il ruolo delle donne in modo più dignitoso rispetto ai secoli precedenti:

"Alla fase collettiva del patriarcato con la sua subordinazione del femminile, succede quella dell'incontro, in cui il maschile e il femminile si confrontano con gli stessi diritti su di un piano individuale"¹⁶¹.

La nascita della "questione femminile" nella zona ispano-americana e, in particolar modo, in quella del *cono sur* di nostro interesse, si può far risalire all'ultimo quarto del secolo XIX¹⁶². La necessità di nuove codificazioni in merito all'etichetta e all'educazione femminile si tradusse in una quantità notevole di articoli, saggi e manuali che, trattando la questione, tentavano di classificare e, al tempo stesso, contenere le alterazioni dalla norma sociale tradizionale. Tra il 1880 e il 1920 si assiste ad una vera e propria proliferazione di produzione saggistica relativa alla questione femminile sul mercato letterario le cui conseguenze effettive furono, per lo

¹⁶⁰ Ivi, p. 303.

¹⁶¹ Idem, *Amore e pische*, cit., p. 97.

¹⁶² In Spagna, i primi tentativi di rivendicazione e di emancipazione femminile si registrano già successivamente alla proclamazione della Costituzione del 1869 in cui si sanciva la libertà religiosa, espressiva, associativa ed educativa per tutti i cittadini e al diffondersi dell'ideologia krausista. In quegli anni, si avviò anche il dibattito universitario su tematiche inerenti all'educazione femminile da parte di alcuni dei grandi nomi accademici del tempo. Si comprende meglio, dunque, l'apparizione, tra il 1870 e il 1885 di testi che avevano l'obiettivo comune di fornire uno spaccato sociologico-costumista della condizione femminile (si pensi, ad esempio, a *Las mujeres pintadas por los españoles*, *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* e *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*).

più, quelle di favorire un'iniziale presa di coscienza della realtà sociologica femminile e di sensibilizzare un'opinione pubblica sempre più vasta. Durante i primissimi anni del Novecento, lo stesso discorso scientifico emergente contribuì, a sua volta, ad aumentare le occasioni di dibattito in merito alla questione femminile. Il processo di emancipazione, da un iniziale avvio in sordina, godette di una sorta di "effetto domino" che ebbe il merito di focalizzare l'attenzione su determinate tematiche ignorate fino a pochi anni prima: queste, con il passare dei decenni, giunsero, ad ottenere risonanza internazionale. I primi afflatti di rivendicazione di maggiori diritti per le donne non miravano a mettere in discussione in modo diretto e radicale i fondamenti vigenti della cultura patriarcale quali, ad esempio, la centralità dell'istituzione matrimoniale, della missione procreativa della donna e della dipendenza di questa dall'uomo giacché era evidente l'ostilità che la collettività avrebbe riservato al pensiero di una parità effettiva tra i generi, percepita come eccessivamente sovversiva dell'ordine costituito¹⁶³. Il fine di questi primi spazi di discussione fu, anzi, proprio quello di perfezionare gli strumenti di controllo sul ruolo della donna nella società, intesa come oggetto da controllare con rinnovato vigore: la questione femminile sorse, infatti, parallelamente alla volontà patriarcale di arginare gli inevitabili cambiamenti sociologici (quali l'aumento del lavoro femminile)¹⁶⁴ all'interno di categorizzazioni culturali note, nel tentativo di non farsi

¹⁶³ Cfr. M. de los Ángeles Ayala Aracil, "Costumbrismo y reivindicación feminista", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, edizione tratta da *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*. Tomo 8, num.2, (1995), pp. 11-21.

¹⁶⁴ Un fattore fondamentale per l'avvio dell'emancipazione femminile fu lo sviluppo industriale che aveva richiesto ingenti e costanti aumenti di manodopera con la conseguenza che sempre più donne ebbero la possibilità (e/o l'urgenza) di raggiungere l'indipendenza economica impiegandosi nelle fabbriche. Le cifre via via crescenti di impiego femminile contribuirono, col tempo, a rendere il lavoro industriale femminile una questione politica: lentamente si generò una progressiva erosione del tradizionale binomio composto da donna e impiego esclusivamente e rigorosamente domestico. In Argentina, il ricorso alle donne e ai bambini nelle fabbriche risale ai primordi dell'industrializzazione, verso la metà dell'Ottocento. Le prime riviste legate ai diritti delle donne operaie si datano, invece, attorno al 1895. Tra il 1895 ed il 1914 la partecipazione femminile nei settori industriali e commerciali raggiunse cifre impressionanti: si calcola che, nel 1908, le donne rappresentassero ben il 17% della forza lavoro totale del paese. Ovviamente, sia in Uruguay che in Argentina le disparità di salario tra uomini e donne erano comuni ed evidenti: le donne erano retribuite circa la metà dei colleghi uomini. Prima di ottenere diritti politici veri e propri, le femministe ispano-americane si preoccuparono soprattutto di ottenere un ruolo giuridicamente più completo in ambito lavorativo ed in seno alla famiglia, lottando per definire meglio le questioni inerenti alla patria potestà, prima, ed al divorzio, in seguito: per farlo, ogni singolo paese si avvale dei cambiamenti politici interni per premere in questa direzione. La subordinazione legale della donna all'uomo, in qualità di figlia o di coniuge, non era più compatibile con i nuovi ideali di progresso democratico portati avanti dai diversi governi: le numerose lotte politiche per modificare le leggi che regolavano i matrimoni e che sancivano la sottomissione femminile al *pater familiae* furono un nodo centrale dell'emancipazione femminile. Se la legge limitava la donna, la realtà dei fatti, però, la smentiva: l'indipendenza di fatto di molte donne lavoratrici creava condizioni giuridiche nuove che esigevano l'urgente modifica delle leggi vigenti. La riforma della cultura, prima, e dei codici, poi, si diede lungo un percorso molto lungo, controverso ed osteggiato, tanto dai conservatori quanto dalla Chiesa (cfr. anche L. E. Putnam, "Work, Sex, and Power in a Central American Export Economy at the Turn of the Twentieth Century" in W. E. French, K. E. Bliss, *Gender, sexuality, and power in Latin America since independence*, Rowman & Littlefield, 2007,

travolgere da un paventato caos etico che si temeva avrebbe condotto la società alla rovina¹⁶⁵. Se alcuni scrittori decisero di occuparsi del tema dell'emancipazione femminile e se alcune scrittrici riuscirono ad incunearsi nella spazio pubblico della scrittura, non fu altrettanto immediato lo spingersi di questi all'aperta infrazione dei dettami morali sanciti dal patriarcato. Il ripensamento della funzione sociale femminile non si avventurò quasi mai al di fuori dei terreni ritenuti, al tempo, come leciti, decorosi e appropriati per la figura femminile. Anche tra le femministe che si occuparono di riformare il proprio ruolo in seno alla società, partecipando attivamente ai processi di rinnovamento sociali e nazionali, si percepisce quanto a lungo e profondamente incisa nelle coscienze fosse l'influenza di un retaggio culturale limitante di durata plurisecolare: i condizionamenti sociali imposti dalla morale corrente le indusse a rinegoziare i limiti imposti dalle distinzioni di genere senza, però, trasgredire radicalmente i valori patriarcali che continuavano a determinare i ruoli dei due sessi e delimitarne gli spazi: in America Latina, infatti, quasi mai si raggiunsero i livelli di destabilizzazione sociale quali quelli provocati dalle contemporanee campagne portate avanti dalle suffragette francesi¹⁶⁶. Si pensi, ad esempio, ai toni rilevabili nell'estesa produzione saggistica della colombiana Acosta de Samper: seppur prodiga di articoli dedicati alla questione femminile in cui l'autrice si mostrava desiderosa di rinnovare il ruolo sociale della donna¹⁶⁷, questa finì ugualmente per escludere il proprio genere, senza alcun ripensamento, dagli

pp. 133-162). Integrare le donne nella forza lavoro comportò numerose sfide ideologiche alla società del tempo: se, da una parte, ciò contribuì ad aumentare il benessere delle singole famiglie, dall'altra si temevano le profonde implicazioni morali connesse a questa maggiore libertà femminile, considerata pericolosa per il mantenimento della virtù e dell'onore e, quindi, una minaccia all'integrità tanto familiare quanto, a lungo andare, nazionale (cfr. A. Lavrin, *Mujeres, Feminismo y Cambio social en Argentina, Chile y Uruguay, 1890-1940*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005, pp. 78-130: d'ora in avanti, ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Mujeres*). Per un confronto con la situazione delle donne lavoratrici in Europa e America del Nord, si veda J. W. Scott, "La donna lavoratrice nel XIX secolo", in G. Duby, M. Perrot, *Donne: l'Ottocento*, cit., pp. 354-385).

¹⁶⁵ Cfr. M. G. Berg, "La mujer moderna en las novelas de César Duáyen" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n. 206, Gennaio-Marzo, 2004, pp. 197-209 e cfr L. Skinner, *op. cit.*, pp. 61-73.

¹⁶⁶ Cfr. J. R. Weeks, *Sex, politics and society: the regulation of sexuality since 1800*, Longman, Londra, 1989, pp. 160-175 e cfr. L. Capezzuoli, G. Cappabianca, *Storia dell'emancipazione femminile*, Editori Riuniti, Roma, 1964, pp. 175-189.

¹⁶⁷ Fondatrice di svariate riviste e pubblicazioni quali *La Familia*, *Lecturas para el hogar* e *La mujer*, "[...] bajo varios seudónimos ("Andina", "Bertilda", "Olga" y "Renato" entre otros) publicó una serie de novelas y narraciones que posteriormente formarían una colección titulada *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Su dedicación ala escritura la llevaría a colaborar en numerosas publicaciones como *La Prensa*, *La Ley*, *Biblioteca de Señoritas*, *La Nación*, *El Deber* y *El Mosaico*, produciendo un corpus verdaderamente impresionante que abarca desde reportajes, estudios, editoriales, cuadros de costumbres, hasta biografías de figuras patrias, cuentos y novelas" (N. Gerassi-Navarro, *op. cit.*, p. 131.) Soledad Acosta de Samper, "desde sus tempranas incursiones en la narrativa [...] hallaría continuidad en su obra posterior, como fue el caso de su voluminoso trabajo de más de cuatrocientas páginas, *La Mujer en la Sociedad Moderna* (1895). Se podría considerar este libro como uno de los más sorprendentes esfuerzos por parte de una mujer latinoamericana en el XIX por hacer una historia de las mujeres intelectuales, letradas, artistas, músicas, compositoras, políticas, médicas, economistas, astrónomas, matemáticas, de Europa, Estados Unidos, América Latina y el Caribe" (B. González-Stephan, "La invalidez...", cit., p. 57, nota n. 2).

ambienti politici. In nome delle presunte caratteristiche connaturate al Femminile, nelle sue opere¹⁶⁸, la donna veniva sì rivestita di un ruolo costruttivo per il progresso nazionale, ma sempre rigorosamente confinata all'interno del ruolo ad essa concesso dal canone borghese tradizionale:

"[...] la mujer no debe participar activamente en la política. Lejos de nosotros la idea de abogar por la absurda emancipación de la mujer, ni pretendemos pedir que ella aspire a puestos públicos, ni que se le vea luchando en torno a las mesas electorales, no, esa no es su misión, indudablemente su constitución, su carácter y naturales ocupaciones no se lo permitirán jamás"¹⁶⁹.

Le produzioni saggistiche femminili che si pubblicarono dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, non si risolsero in attacchi diretti all'istituzione familiare. L'ingresso femminile sulla scena intellettuale non si concepì quasi mai come l'occasione per svincolarsi dalla visione tradizionale e canonica di un Femminile strettamente avvinto al focolare domestico e ai doveri procreativi:

"Su búsqueda de consenso y su dependencia de sindicatos y partidos políticos no le permitía, probablemente, tocar bastiones inexpugnables tan caros al machismo vernáculo como son la heterosexualidad y la maternidad [...]"¹⁷⁰.

In un contesto tradizionale come quello ispano-americano, non si poté far altro, per rivoluzionare la posizione femminile all'interno della società, che far leva su un'immagine assai tradizionale della donna, esaltandone le virtù di madre e sposa di ascendenza cattolico-mariana. L'apologia pubblica dei tratti più tipici del carattere elementare positivo del Femminile rimase una costante letteraria anche durante i primi anni del XX secolo:

"Su enmendación se vale de una retórica que yo llamaría lidiadora y laboral, cuyo fin es ordenar la nación de manera que incluya el nuevo "orden de actuación" que ocuparía la mujer. Con "retórica lidiadora" me refiero a la utilización por parte de las ensayistas de un lenguaje que denota combate, lucha, y que alude a actos de heroísmo, triunfos, defensa, audacia e invasión. Lo que llamo retórica laboral se asocia con la utilización de un lenguaje por parte de las escritoras que apunta a la imagen de la mujer y la maternidad como obreras de la sociedad cuyo rol se define por su labor activa e imprescindible en el futuro del progreso de la nación. En sus ensayos, la maternidad, lo conyugal y lo intelectual se visualizan como una profesión"¹⁷¹.

Chi aveva raggiunto la maturità all'alba del Novecento era abituato a considerare il sesso femminile solamente in funzione del ruolo sociale di madre, moglie e figlia, sempre e rigorosamente associata all'ambiente privato e domestico. L'atteggiamento della coscienza collettiva, durante le prime due decadi del Novecento, era ancora incredibilmente simile a quello in voga più di mezzo secolo prima e che si evince

¹⁶⁸ *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*, pubblicato nel 1865.

¹⁶⁹ S. Acosta de Samper cit. in N. Gerassi-Navarro, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁰ G. Kozak Rovero, *op. cit.*, p. 1004.

¹⁷¹ M. Meléndez, "Obreras del pensamiento y educadoras de la nación: el sujeto femenino en la ensayística femenina decimonónica de transición" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, num. 184-185, Luglio-Dicembre 1998, p. 575.

dalle parole di Juan de Dios Restrepo, pubblicate a metà del XIX secolo, in relazione alla possibilità di estendere il suffragio alle donne¹⁷²:

"La mujer llevaría a la urna electoral la opinión de su marido, padre, hermano o amante. Estamos seguros de que ellas no harán uso de semejante derecho y si lo hicieran nada ganaría la política aunque sí perderían mucho las costumbres ... quédense en la casa, quédense allí..."¹⁷³.

Risultano più che evidenti le affinità ideologiche con le riflessioni di chi, come Miguel Antonio Caro, pur ritenendo possibile il suffragio per le donne, lo intendeva tale solo in concomitanza con un parallelo raddoppiamento dei diritti del *pater familiae* che, in qualche modo, doveva continuare a vedere garantita la propria supremazia rappresentativa:

"No sería justo decretar que solo los padres de familia voten; pero si ha de votar todo el mundo, sería muy bien pensado que el voto del padre de familia pesase como dos o más votos, como que un padre de familia no es un individuo aislado, sino legitimo jefe y representante de su pequeño reino"¹⁷⁴.

Alcune coraggiose pioniere delle tribune letterarie, come la già citata Acosta de Samper, l'argentina Juana Manuela Gorriti¹⁷⁵, la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda¹⁷⁶, la peruviana Clorinda Matto de Turner¹⁷⁷ e la boliviana Adela Zamudio¹⁷⁸, furono tra coloro che riuscirono nella non facile impresa di rompere un

¹⁷² In Uruguay, già dal 1914 intervenne più seriamente la politica di sinistra ad occuparsi della questione suffragista, ma solo sul finire del 1932 fu finalmente approvata la legge a favore del suffragio femminile. In Argentina, la campagna suffragista iniziò alcuni anni dopo l'approvazione del suffragio universale maschile, nel 1912, perché nessun partito politico si dichiarò immediatamente favorevole all'estensione dei medesimi diritti alle donne. Oltre a Elvira Rawson de Dellepiane, anche l'attivismo di Julieta Lanteri ed Alicia Moreau fu fondamentale per lotta al suffragio femminile in Argentina che vide come periodo più fervido per questa battaglia gli anni che vanno dal 1919 al 1932 (cfr. A. Lavrin, *Mujeres*, cit., pp. 323-359 e pp. 405-442).

¹⁷³ J. de Dios Restrepo (Emiro Kastos), *El Tiempo* 14 agosto 1855, cit. in N. Gerassi-Navarro, *op. cit.*, pp. 129-140.

¹⁷⁴ M. A. Caro, cit. in *ivi*, pp. 129-140.

¹⁷⁵ Nella produzione della Gorriti emerge chiaramente il ruolo della donna come elemento del tutto partecipe all'interno dei progetti di rinnovamento nazionale. Ricordiamo, ad esempio, il saggio del 1875, "La voz del patriotismo" in cui si ribadiva la necessità di educare le giovani donne a farsi strumenti utili al progresso sociale collettivo e si suggeriva la pratica associazionistica come momento fondante di un modo del tutto nuovo di concepire le relazioni tra donne.

¹⁷⁶ Ricordiamo la pubblicazione, nel 1860, del saggio intitolato "La mujer" a seguito dell'impossibilità di far parte della *Real Academia Española* dopo l'opposizione degli accademici. Gómez de Avellaneda difese con determinazione la sua posizione di intellettuale. In queste pagine, l'autrice sostenne con forza che la disparità intellettuale tra i sessi in ambito accademico fosse dovuta alla negazione di istruzione superiore per le appartenenti del suo genere e che favorendo l'educazione femminile sarebbe stata la civilizzazione della nazione stessa a risultarne arricchita (cfr. B. Miller, "Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist" in B. Miller, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, University of California Press, 1983, pp. 201-214).

¹⁷⁷ Matto de Turner, pur privilegiando l'ambiente domestico per l'inquadramento del Femminile, sostenne, come nel saggio "Para ellas" e in "La mujer, su juventud, su vejez", la necessità dell'educazione per la donna e la valorizzazione di un ruolo attivo di questa, tanto per il benessere nazionale quanto per quello individuale.

¹⁷⁸ Di rilievo, nel 1914, risulta la pubblicazione di "Temas pedagógicos" in cui l'autrice collocava la funzione sociale femminile al di fuori del mero spazio domestico, sottolineando l'importanza, per il genere femminile, dei percorsi universitari e dello sviluppo di qualità personali quali la forza, la

silenzio secolare, sfidando un clima di profonda intolleranza¹⁷⁹ frutto della tendenza egemonica di un discorso pubblico esclusivamente maschile¹⁸⁰ e profondamente patriarcale come quello del tempo: “cuando una mujer penetra al campo de las letras, sin la férrea coraza del genio, necesita explicarse y disculpar su temeridad”¹⁸¹. Queste scrittrici e studiose si assunsero il difficile compito di combattere contro il rigido tradizionalismo di una generazione formatasi sui modelli patriarcali consolidati e contro il diffuso pregiudizio che lo stesso ingresso da parte delle donne sulla scena letteraria-intellettuale non fosse niente più che un deprecabile e dannoso scimmiettamento di costumi maschili:

“Los versos de las poetisas generalmente no son versos de mujer. No se siente en ellos sentimiento de hembra. Las poetisas no hablan como mujeres. Son, en su poesía, seres neutros. Son artistas sin sexo. La poesía de la mujer está dominada por un pudor estúpido. Y carece por esta razón de humanidad y de fuerza. Mientras el poeta muestra su 'yo', la poetisa esconde y mistifica el suyo. Envuelve su alma, su vida, su verdad, en las grotescas túnicas de lo convencional”¹⁸².

Le intellettuali del tempo erano considerate, con chiari intenti discriminatori, “más literatas que mujeres”¹⁸³: non sorprende che l’ingresso di queste sulla scena del tutto maschile delle pubblicazioni editoriali fu lungamente criticato ed ostacolato. L’emancipazione femminile era, infatti, considerata come una minaccia potenzialmente destabilizzante per la stabilità del sistema culturale patriarcale, conseguenza del già discusso timore per la regressione nell’indistinto uroborico-matriarcale in cui i generi sessuali non appaiono delimitati in modo rigido:

“La intelectualidad femenina causaba en el XIX profundas inquietudes entre la comunidad de letrados y artistas, que veía amenazada su autoridad con el ascenso de un nuevo sujeto que le podía disputar el terreno no sólo de las representaciones simbólicas de la cultura, sino desdibujar la distribución sexuada de los espacios público y privado, además de alterar imprevisiblemente la decisión de los asuntos del estado”¹⁸⁴.

determinazione e l’indipendenza. Zamudio propose una conciliazione tra il ruolo materno e quello di lavoratrice, ponendo come punto d’incontro tra le due dimensioni il benessere materiale e culturale della nazione.

¹⁷⁹ La resistenza collettiva all’accettazione, prima, e alla valorizzazione, poi, degli apporti di un Femminile indipendente all’interno della società si ravvisa anche nella scarsità dei contributi critici relativi alle scrittrici meno note con pubblicazioni precedenti gli anni '20. La discriminazione prosegue, inoltre, nell’evidente disparità di temi pubblicamente trattabili dagli autori e dalle autrici del tempo: la biografia personale di queste ultime veniva spesso strettamente associate alle vicende descritte nei testi letterari: “las escritoras son inventadas como personajes y recortadas de la historia literaria en una escena de representación de lo femenino que comparten personajes y escritoras” (A. Borinsky, “Estridencias y silencios femeninos: entre princesas y vírgenes”, in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n. 224, Luglio-Settembre 2008, p. 794).

¹⁸⁰ Cfr. M. Meléndez, *op. cit.*, pp. 573-586.

¹⁸¹ P. de Godoy, cit. in L. Fletcher, “La profesionalización de la escritora y de sus protagonistas. Argentina, 1900-1919” in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n. 206, Gennaio-Marzo 2004, pp. 213-224.

¹⁸² J. Carlos Mariátegui, *Obras*, Tomo II, Casa de las Américas, pp. 341-342, cit. in D. Zamora, “La mujer nicaragüense en la poesía” in *Revista Iberoamericana*, Vol. LVII, n. 157, Ottobre-Dicembre 1991, p. 935.

¹⁸³ M. Gálvez, cit. in L. Fletcher, *op. cit.*, p. 219.

¹⁸⁴ B. González-Stephan, “La invalidez...”, cit., p. 70.

L'orrore che la società tardo-ottocentesca manifestò nei confronti della virilizzazione della donna riflette la già menzionata repulsione che le frange più reazionarie della cultura del tempo riservò alla speculare femminilizzazione dell'uomo:

“Los hombres, en vez de considerar la emancipación femenina como un progreso social, temían, al contrario y de manera delirante, una inversión en los roles de género, un afeminamiento ineluctable reforzado, de hecho, por la visibilidad estigmatizada que iban alcanzando los homosexuales amanerados. [...] la mujer feminista y el hombre afeminado son interpretados como muestra de un desorden o caos social contra el que hay que luchar. La mujer feminista y su posible asociación con la figura temible de la lesbiana, el hombre afeminado y su vinculación con la figura abyecta del homosexual presentan, para la sociedad, conductas antisociales, o sea no reproductivas, que pueden precipitar la civilización hacia un trágico final”¹⁸⁵.

Colei che potesse fregiarsi dell'etichetta di 'nueva mujer' era additata in quanto veicolo di profonda inquietudine sociale: non solo la donna aveva progressivamente invaso lo spazio pubblico dei mestieri remunerati, ma si stava avviando anche all'appropriazione del discorso intellettuale, considerato come espressione per eccellenza della coscienza patriarcale retta da archetipi maschili. Non è un caso che la stampa giornalistica al femminile ebbe inizialmente modo di darsi a conoscere e di accedere alla scena pubblica da ingressi laterali, espandendosi ed appropriandosi dei più svariati ambiti tematici solamente in seguito:

“Las mujeres laboraban en el espacio externo pero contiguo al canon y la tradición literarias; sus discursos se constituyen en una dialéctica que debate cuestiones sociales de su situación particular”¹⁸⁶.

Inizialmente le autrici e saggiste poterono ritagliarsi spazi pubblici in settori considerati marginali e specificamente diretti ad un pubblico femminile come quelli del costume e della moda¹⁸⁷:

“Durante el siglo XIX la moda literaria puso a leer a todos, principalmente al sector femenino de la población; pero también a escribir. Así se abrió un importante espacio para el ascenso de la mujer letrada, que utilizó los géneros íntimos para intervenir en el espacio de las letras”¹⁸⁸.

Con il dibattere di tematiche percepite dalla società come connaturate al sesso femminile e quindi apparentemente innocue, ebbe inizio la graduale stratificazione di un discorso alternativo, fondato su una progressiva visibilità sottilmente oppositiva alla cultura dominante grazie al quale le donne poterono aprirsi una breccia nello spazio di discussione pubblica ed esercitare la propria libertà di

¹⁸⁵ A. Rodríguez, *op. cit.*

¹⁸⁶ C. Vallejo, "Estrategias...", cit., p. 971.

¹⁸⁷ Cfr. R. A. Root, *op. cit.*, pp. xiii-xxx.

¹⁸⁸ B. González-Stephan, "La invalidez...", cit., p. 58.

opinione¹⁸⁹. Ciò, in virtù della scelta dei temi trattati, poteva avvenire senza apparire eccessivamente ‘virili’ e, quindi, minacciose:

“La gran mayoría de las revistas decimonónicas que incluían información u opiniones sobre la mujer evitaba los temas explícitamente políticos. Generalmente contenían noticias de interés general del país, de la región y a veces de Europa y los Estados Unidos. También publicaban reseñas de eventos culturales como conciertos y dramas; ensayos sobre la historia; biografías de personas notables; ensayos sobre la moda; poesía; cuentos y novelas, algunos traducidos del francés; consejos religiosos; y, naturalmente, ensayos de opinión”¹⁹⁰.

Come accennato, la manipolazione delle tendenze del costume aveva assunto una chiara valenza politica già durante i primi decenni del XIX secolo, convertendosi anch’essa in un potenziale mezzo di cambiamento sociale. Questa pratica rimase in voga durante tutto l'Ottocento; si pensi, ad esempio, alla nascita, nel 1889, di “El Album. Publicación Semanal Literaria de Modas y de Costumbres” diretta dalla boliviana Carolina Freyre de Jaimes, dedicata “especialmente a las señoras”¹⁹¹. A loro volta, anche sulla già citata rivista argentina “La Camelia”, le editrici Rosa Guerra e Juana Manso¹⁹² tentarono, in forma anonima, di indirizzare l’estetica femminile:

“[...] la moda fue un tema de visible importancia: el problema de cómo se viste, dónde, cuándo, y el tema del costo de los trajes nuevos ocupan un amplio sector de los diarios del siglo XIX. La obsesión va en aumento hasta la generación de 1880, momento decisivo para definir a la mujer moderna de acuerdo a su estilo. Sin embargo, las escritoras no se entregan con facilidad al juego coqueto de ser consumidoras. Por el contrario, evalúan el discurso mimético [...] con respecto a la moda europea, cuestionan el valor de la copia, repiensen el estilo como pastiche. Así, protestan por la incomodidad de los trajes, se oponen a los dictámenes del estilo que impiden la libertad femenina y, al mismo tiempo, cuestionan la función de la *máscara* americana, el disfraz como manera de ser en el momento modernizador de América. La discusión sobre la moda invita a otra manera de pensar la diferencia sexual, tal como se funde a través de la *mirada*. Los textos de la mujer dan evidencia de una alta conciencia del sistema de *diferencia* que marca el género sexual”¹⁹³.

Senso estetico e sensibilità, finezza e moderazione, generosità e delicatezza furono le caratteristiche su cui finì per vertere il controverso dibattito sulla condizione femminile. Molti degli articoli apparsi nella stampa di quei decenni si fondavano, cioè, sull’osservazione di aspetti del Femminile trasformatore (A+) del tutto complementari a quelli materno-elementari (M+) osannati dalla cultura patriarcale del tempo: durante i dibattiti pubblici in merito al ruolo femminile all’interno della

¹⁸⁹ Cfr. R. A. Root, “Tailoring the Nation: Fashion Writing in Nineteenth-Century Argentina” in W. Parkins, *op. cit.*, pp. 71-96.

¹⁹⁰ L. Skinner, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹¹ Cfr. F. Unzueta, *op. cit.*, p. 220.

¹⁹² Cfr. C. Davies, C. Brewster, H. Owen, *South American Independence: Gender, Politics, Text*, Liverpool University Press, 2006, pp. 241-267.

¹⁹³ F. Masiello, *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994, p. 12 (d’ora in avanti, ci riferiremo a questo testo con l’abbreviazione *Mujer*).

società, si faceva, cioè, leva sulle presunte differenze psico-biologiche tra uomini e donne, tentando di proiettare in ambito politico quelle doti femminili di generosità e abnegazione, percepite come connaturate al sesso femminile; si giustificava la richiesta di maggiore uguaglianza tra generi sfruttando proprio quei tratti del Femminile più rassicuranti e considerati universalmente come benefici ed utili alla stabilità nazionale. Osservando il genere femminile in un'ottica nazionalistica e progressista, si finì per porre l'accento proprio sulle potenzialità trasformatrici connaturate all'essenza del Femminile. Tutto il processo di emancipazione femminile reca, infatti, in sé tracce più che evidenti dell'emersione, nella coscienza collettiva del tempo, della polarità trasformatrice positiva (A+) dell'archetipo della Grande Madre. Ciò si ravvisa ogniquale volta fu ribadita la gravidanza della donna intesa come potenziale catalizzatore culturale positivo in seno alla società, quando questa, cioè, assunse su di sé valenze marcatamente trasformatrici nella già descritta direttrice di natura psichica e culturale. Seppur limitata ad un ruolo domestico del tutto tradizionale di moglie e madre sottomessa all'autorità maschile, dagli anni '60 e '70 del XIX secolo, si iniziò sempre con maggior frequenza a dipingere il Femminile come fonte di purificazione e come detentore dei segreti della saggezza interiore. La donna, nella saggistica connessa alla questione femminile, ne emerge come una vera e propria sacerdotessa della sensibilità, fulcro dell'armonia nazionale che si pone in relazione di dipendenza diretta da quella familiare:

“La mujer, inclusive en el espacio del hogar y en lo que se le ha querido reclamar como su rol tradicional, es capaz de generar un espacio en donde su trabajo (el cocinar, alimentar y el mimar) ha servido como instrumento esencial para el desarrollo del hombre”¹⁹⁴.

Si pensi, così, alle ideologie promosse da Sarmiento in Argentina e da Urdaneta in Venezuela (con il suo *El libro de la infancia* pubblicato nel 1865) in cui si esplicitava l'azione trasformatrice attribuita alle madri in qualità di educatrici delle generazioni future. La donna ne emerge, infatti, come “el más poderoso elemento de civilización”¹⁹⁵:

“Mucho cuidado debe tener la madre, y esto no es más que cumplir con las santas funciones que la naturaleza le ha encomendado, de que el ama no lo contraríe en cosa ninguna. Si llora, hacerle ro-rro-rro al principio, arrumacos después, sonreírle, cantarle sobre todo, a fin de que vaya cogiendo gusto por lo filarmónico”¹⁹⁶.

O ancora:

¹⁹⁴ M. Meléndez, *op. cit.*, pp. 579-580.

¹⁹⁵ A. Urdaneta, cit in M. Alcibíades R., “Un protagonismo periférico: la mujer venezolana del siglo XIX se incorpora a la vida pública” in R. Forgues, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Universidad Los Andes, 1999, p. 16.

¹⁹⁶ D. F. Sarmiento, cit. in S. Hallstead, *op. cit.*, pp. 53-69.

“[La mujer] está destinada a formar el corazón del niño i a ser la compañera del hombre. [...] Solo la mujer mereció la alta empresa de salvar la humanidad; solo ella pudiera conmovier i mejorar el corazón del hombre, volviéndolo a la virtud, a la obediencia de las leyes divinas i a la condición de predestinado”¹⁹⁷.

I promotori dell’emancipazione femminile si avvalsero di questa particolare concezione del Femminile per indicare una tendenza civilizzatrice positiva come potenziale frutto di una rinegoziazione sociale tra generi. Le virtù che fino a quel momento avevano rappresentato il nucleo fondante dell’apologia dei tratti elementari positivi del Femminile (abnegazione, devozione, spirito di sacrificio, zelo) si svincolarono, almeno in parte, dalla schiavitù al focolare domestico per estendersi fino ad includere il più ampio spazio nazionale: da una funzione protettiva e nutriente all’interno del microcosmo familiare si iniziò a celebrare il nutrimento spirituale e morale che il Femminile poteva fornire al macrocosmo nazionale¹⁹⁸. Spesso questo processo estensivo si avvalse di una retorica riconoscibile e già accettata come quella presa in prestito dai trattati religiosi¹⁹⁹. La “misión de la mujer en el mundo”, secondo Acosta de Samper, diviene, così, perfettamente aderente a quella espressa dalla *donna-Anima A+*, colta nell’atto di indirizzare le coscienze per mezzo di una “nueva literatura doctrinal, civilizadora, artística, provechosa para el alma” e con il fine dichiarato di “suavizar las costumbres, moralizar y cristianizar las sociedades”²⁰⁰:

“[...] para ellas la parte más noble, la influencia moral en las cuestiones trascendentales y fundamentales de la sociedad [...] ella tiene el deber de comprender que quieren y a lo que aspiran los partidos, entonces ejercería su influencia”²⁰¹.

La medesima retorica religiosa intrisa di spiritualismo affiora anche nelle riflessioni di Juana Manuela Gorriti che, nel prologo del suo *La cocina ecléctica* (1877), esalta la donna in qualità di “sacerdotisa y guardia natural del hogar”²⁰²; lo stesso accade nel saggio di Clorinda Matto de Turner, “Las obreras del pensamiento en la América del Sur” del 1895:

“Degradad a la mujer, pervertid su sentido moral y pronto habréis hecho del hombre un ser envilecido, sin fuerzas para luchar contra los mas sombríos despotismos, porque la mujer es el alma de la humanidad. [...] La mujer es lo que da aliento, fuerza, lo que alimenta la mente y el espíritu, la que entiende, quiere y siente”²⁰³.

¹⁹⁷ A. Urdaneta, cit in M. Alcibíades R., *op. cit.*, in R. Forgues, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁸ Cfr. L. Skinner, *op. cit.*, pp. 61-73.

¹⁹⁹ Cfr. *ivi*.

²⁰⁰ S. Acosta de Samper, cit. in F. Unzueta, *op. cit.*, p. 220.

²⁰¹ Idem, cit. in N. Gerassi-Navarro, *op. cit.*, p. 131.

²⁰² J.M. Gorriti, cit. in M. Meléndez, *op. cit.*, p. 579.

²⁰³ C. Matto de Turner, cit. in *ivi*, p. 582.

O ancora, si pensi all'articolo pubblicato da Lola Larrosa in "La alborada del Plata" nel 1877, con il titolo "El hogar":

"¡El hogar! dulcísima frase, que inunda nuestra alma de sentimientos tiernos y bellísimos, de emociones placenteras y de grato bienestar! La felicidad solo reside en el seno del hogar doméstico, en ese santuario bendecido donde la mujer digna y virtuosa tiene su trono, y reina en él, como el ángel de la paz y de la dicha. [...] El que ama su hogar, tiene un delicioso oasis donde recrear su espíritu en medio de las amarguras de la existencia y vaivenes de la vida, el que no le ama, el que no reconoce en él, el santuario de los mas sublimes sentimientos, ese recinto se convertirá en un árido desierto cubierto por la nieve del indiferentismo mas glacial, y que á veces arrastra hasta la pendiente fatal del crimen al desgraciado sér, que no ha comprendido ni conoce las célicas dulzuras del hogar"²⁰⁴.

Anche nel "Prospecto" pubblicato nella rivista "La Mujer" dalla fondatrice e curatrice Acosta de Samper, il progetto editoriale fu presentato in termini che esplicitano il ruolo trasformativo e sublimante svolto dal Femminile; ciò, però, avveniva sempre dall'interno dell'ambiente domestico, assumendo una funzione di supporto instancabile e devoto al marito²⁰⁵. Le parole del boliviano Modesto Omiste Tinajeros, tratte da "La mujer y la patria" apparso nel 1897, si fanno altrettanto rappresentative dell'ideologia prevalente in quegli anni in merito alla dialettica *interno/famiglia* ed *esterno/nazione* ed alla gravidanza del Femminile come perno attorno al quale ruotano queste contrapposte polarità:

"Ella desde el centro de la familia, en que manda como soberana, señala los rumbos de la humanidad y la encamina a su destino [...] despierta las facultades de su espíritu del hombre, desde la cuna, educa los sentimientos de su corazón, dirige sus instintos naturales y le enseña a conocer y amar a Dios y a la Patria"²⁰⁶.

Dai saggi del tempo emerge chiaramente una visione in cui, mediante il contatto con il Femminile archetipico A+, il Maschile accede all'ambiente domestico come in un tempio sacro da cui ne emerge rin vigorito, dopo aver attinto al nutrimento spirituale che l'angelo del focolare sa offrire²⁰⁷:

"[...] ella [la mujer] estaba llamada a ser la sacerdotisa del templo familiar-nacional. Como escritora y, más todavía, como madre, ella cuidaba de inculcar los buenos principios a los hijos para que, en el futuro, fueran buenos [...] trabajadores, patriotas y amante de la paz [...]; ella calmaba el temperamento impetuoso del marido y lo ganaba para el trabajo, la Patria y la paz; ella era buena, dulce y virtuosa hija y se convertía en el ángel del hogar donde, al lado de la madre, lograba armonizar las oscuras pasiones de los hombres de la casa y los enrumaban por la senda del trabajo, la Patria y la paz"²⁰⁸.

Riferimenti espliciti al fuoco sacro ed alla parola salvifica trasformatrice della sfumatura A+ dell'archetipo della Grande Madre sono più che evidenti anche nelle

²⁰⁴ L. Larrosa, "El Hogar" in "La alborada del Plata", dicembre 1877, in F. Masiello, *Mujer*, cit., pp. 129-131.

²⁰⁵ Cfr. L. Skinner, *op. cit.*, p. 67.

²⁰⁶ M. Omiste, cit. in F. Unzueta, *op. cit.*, p. 222.

²⁰⁷ Cfr. K. Lehman, *op. cit.*, p. 120 e cfr. F. Unzueta, *op. cit.*, p. 221.

²⁰⁸ M. Alcibíades R., *op. cit.*, in R. Forgues, *op. cit.*, p. 16.

riflessioni, intitolate “Al público”, apparse nel 1880 sulla rivista venezuelana *El Renacimiento*:

“Si en los hombres se olvida á las veces, y llega a extinguirse el amor de la literatura patria, en el corazón de la mujer [...] arde siempre, como en el templo de la diosa antigua del fuego sagrado; ellas son las misteriosas sacerdotisas que cuidan del culto del precioso ídolo, y es para ellas y ante ellas que debeis hacer mayor gala de vuestro ingenio”²⁰⁹.

Gli stessi accenti si ritrovano nelle parole della boliviana Carolina Freyre de Jaimes quando, in un articolo del 1889 pubblicato sulla rivista “El Album. Publicación Semanal Literaria de Modas y de Costumbres”, sostenne la natura “gloriosa y significativa” de “la “misión” de la mujer, aunque distinta de la del hombre”. Anche qui si dipinge la donna come “la sacerdotisa del sentimiento, la que enciende el fuego sagrado de la fe, de la verdad y de la razón, en las generaciones”²¹⁰. Seppur in larga parte rifiutando un'ideale di donna “mascolinizzata”²¹¹ e continuando a tessere soprattutto gli aspetti più prettamente elementari dell’archetipo della Grande Madre di cui la donna è dipinta come la rappresentante, i difensori dell’emancipazione finirono per promuovere anche le virtù del Femminile trasformatore A+ come valide ragioni per favorire l'indipendenza giuridica, sociale e politica della stessa. Ciò avvenne nonostante i detrattori continuassero ad indicare quelle stesse caratteristiche come chiari ostacoli e segni di inopportunità per uno sviluppo indipendente del Femminile²¹². La cultura ispano-americana ottocentesca alle prese con i processi di emancipazione manifestò, nel complesso, una percezione evidentemente duplice dell'immaginario sul Femminile: oggetto “debole” e bisognoso di controllo sociale, ma, al tempo stesso, soggetto “speciale” e strumento potenzialmente prezioso ai fini di un rinnovamento culturale collettivo²¹³. Sull’onda della rinnovata centralità attribuita alle doti trasformanti positive dell’archetipo della Grande Madre si iniziò a prospettare una graduale ristrutturazione dell'immaginario in cui la donna, da oggetto inutile e dannoso per la sfera pubblica, poté addirittura assurgere al ruolo di salvatrice spirituale e di rinnovato collante della coesione nazionale. Anche in virtù di queste modifiche relative al Femminile in atto nella coscienza collettiva del tempo, sempre più autori ed autrici, soprattutto durante l’ultimo quarto del XIX secolo, scelsero di occuparsi del tema dell’educazione delle donne:

²⁰⁹ F. G. Pardo, cit. in *ibidem*.

²¹⁰ C. Freyre de Jaimes, cit. in F. Unzueta, *op. cit.*, p. 220.

²¹¹ Cfr. G. L. Mosse, *op. cit.*, pp. 101-128.

²¹² Cfr. A. Lavrin, *Mujeres*, cit., pp. 30-60.

²¹³ Cfr. L. Skinner, *op. cit.*, p. 67.

“¿Cómo puede cautivar la atención del esposo la mujer que, aunque esté dotada de belleza y bondad, no puede conversar y comprender a su marido? ¿Cómo educará a sus hijos, si ella no está educada? Y si por azares de la fortuna queda viuda y pobre, ¿cómo procurará su subsistencia y la de sus hijos?”²¹⁴.

Tanto le riviste dedicate ad un pubblico femminile quanto quelle rivolte ad un pubblico maschile iniziarono, sempre con maggiore frequenza, a dibattere dell'educazione della donna intesa già come un soggetto sociale funzionalmente inserito all'interno del più ampio tessuto nazionale:

“[...] el tema de la educación femenina sirve como instrumento para abogar por la inclusión de la mujer en la esfera de lo público, para así convertirla en un elemento vital y visible para el progreso de la nación. El tema de la pedagogía se convierte en un arma retórica que se extiende al terreno de la familia, lo moral y lo intelectual. Las escritoras, por medio de sus discusiones sobre la educación nacional y femenina, instituyen una labor correctiva cuyo fin último consiste en educar a la sociedad en lo concerniente al rol que la mujer debe ocupar en la nación”²¹⁵.

A partire dagli anni '70 del XIX secolo, si diffusero sempre più saggi in merito all'importanza dei percorsi formativi per le donne. Molti articoli analoghi apparvero su numerose riviste dedicate ai membri della classe media (quali, ad esempio, “La Camelia”²¹⁶ argentina o “La Semana de las Señoritas Mexicanas” in Messico). Si pensi, ad esempio, all'articolo di Manuel Espinosa, “Importancia de la educación de la mujer”, pubblicato nel 1871 sulla rivista colombiana “Museo Literario” o a quello di Manuel Escudé Bartolí “La educación de la mujer” pubblicato nel 1886 sulla rivista messicana “El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Americana”. O ancora, alla rivista cubana *Fígaro* che nel 1895 dedicò un intero numero a “La mujer en Cuba” ed all'articolo del 1903 di Manuel Secades, “El eterno femenino”, pubblicato nella medesima rivista. O, infine, a “La misión y la aptitud de la mujer cubana” di Rómulo Noriega, pubblicato sulla rivista cubana *Diario...* nel 1905²¹⁷. A questi articoli si affiancarono trattati e articoli di mano femminile in cui si ribadiva la necessità di nuovi programmi educativi per le donne e si contestava, più o meno sottilmente, il ruolo di inferiorità a queste riservato per secoli, lasciando trapelare la speranza di ottenere prospettive d'azione più concrete ed attive in ambito sociale²¹⁸. Già nel 1854, Juana P. Manso de Noronha si rivolgeva ai lettori di “Album de Señoritas” con le seguenti domande:

“Por qué se ahoga en su corazón desde los mas tiernos años, la conciencia de su individualismo, de su dignidad como ser, que piensa, y siente? repitiéndole: no te perteneces á tí misma, eres *cosa* y no *muger*? Por qué reducirla al estado de la *hembra* cuya única misión

²¹⁴ E. Bartoli, cit. in *ivi*, p. 70.

²¹⁵ M. Meléndez, *op. cit.*, p. 575.

²¹⁶ Per un'antologia di articoli relativi all'emancipazione femminile pubblicati su questa rivista, si veda F. Masiello, *Mujer*, cit., pp. 30-51.

²¹⁷ Cfr. C. Vallejo, “Estrategias...”, cit., pp. 969-983.

²¹⁸ Cfr. F. Masiello, *Mujer*, cit.

es perpetuar la raza?. . . Por qué cerrarles, las veredas de la ciencia, de las artes, de la industria, y así hasta la del trabajo, no dejándole otro pan que el de la miseria, ó el otro mil veces horrible de la infamia?”²¹⁹.

Ulteriori esempi si trovano nella rivista messicana *Violetas del Anáhuac*, curata da donne e a queste diretta, in cui iniziarono ad apparire saggi e articoli in merito all'importanza dell'istruzione femminile e alla necessità per le donne di acquisire competenze professionali, come avviene negli articoli, pubblicati nel 1888, “Educación doméstica” di Mateana Murguía de Aveleyra o “Instrucción femenil” dell'anonima “Elisa”²²⁰. O infine, nella rivista “La Aljaba”²²¹, fondata a Montevideo da Petrona Rosende, autrice di satira che potrebbe essere quasi definita femminista, che contava su di una partecipazione femminile assai importante e in cui si sostenne più volte e a gran voce l'importanza di aumentare il numero delle donne istruite e della partecipazione di queste alla scena pubblica²²².

Fu soprattutto durante i primi anni del XX secolo quando si iniziò a respirare un clima realmente innovativo e la questione femminile si fece più fervida anche in Ispano-america sull'onda del femminismo europeo già attivo oltreoceano da più di un ventennio. Furono gli statisti della zona del *cono sur* a guardare per primi al progresso europeo²²³ come ad un modello da seguire al fine di perfezionare i propri governi in linea con le idee positiviste e liberali, considerate foriere di crescita economica e di benessere sociale²²⁴. In particolar modo tra il 1890 e il 1925, una variegata unione di femministe, riformatori liberali, igienisti e socialisti, mossi da una medesima volontà di rinnovamento, si assunsero l'arduo compito di importare ideologie e modelli europei in paesi da sempre retti da valori cattolici e rigidamente patriarcali. La graduale rivoluzione sociologica e politica che interessò soprattutto

²¹⁹ J. P. Manso de Noronha, “Emancipación moral de la mujer” in “Album de Señoritas”, gennaio 1854, in *ivi*, pp. 59-60.

²²⁰ Cfr. L. Skinner, *op. cit.*, p. 69-72.

²²¹ Per un'antologia di articoli relativi all'emancipazione femminile pubblicati su questa rivista, si veda F. Masiello, *Mujer*, cit., pp. 21-29..

²²² Cfr. M. Inés de Torres, “Discursos fundacionales: nación y ciudadanía” in H. Achugar, M. Moraña, *op. cit.*, pp. 125-146.

²²³ Per le considerazioni più generiche sul femminismo europeo che, per ovvi motivi di pertinenza e spazio, non possiamo trattare qui si veda, tra gli altri, S. Groag Bell, K. M. Offen (a cura di), *Woman, the Family and Freedom. The debate in documents* (Vol. II: 1880-1950), Stanford University Press, Stanford, 1983.

²²⁴ Il femminismo nella zona rioplatense non si presentò mai come una corrente unica: si trattò piuttosto di un gruppo assai eterogeneo di pensatori e pensatrici, concentrati tendenzialmente nelle capitali dei due stati, che, fornendo di volta in volta risposte anche assai diverse, persino contraddittorie, agli svariati problemi che affliggevano la condizione femminile, perseguivano comunque lo scopo comune di ottenere riforme più democratiche del codice civile a favore dei soggetti socialmente più deboli. Legislatori e giuristi condividevano le medesime idee ed argomenti ed anche le frange femministe di Argentina ed Uruguay s'impegnarono in un confronto costante in merito a tematiche comuni, sviluppando costantemente nuovi dibattiti (Per un confronto con l'attivismo femminista europeo si veda A. Käppeli, “Scenari del femminismo” in G. Duby, M. Perrot, *Donne: l'Ottocento*, cit., pp. 483-523).

Argentina ed Uruguay svolse una funzione di traino ideologico anche per il resto dell'Ispano-america, contribuendo ad allentare i pregiudizi di una cultura ben più radicalmente patriarcale e reazionaria rispetto ai parametri europei contemporanei. La fase cruciale di ciò che potremmo definire come il vero e proprio movimento femminista ispano-americano si dovette all'azione coesa di un gruppo di donne nate nel ventennio che va dal 1875 e il 1895 (di cui molte straniere, immigrate europee) attive durante le prime tre decadi del XX secolo. Se è vero che inizialmente furono gli uomini coloro che osarono innalzare lo standard della riforma giuridica in qualità di unici detentori della facoltà politica per farlo, le donne trovarono comunque modo di riunirsi anch'esse al fine di esercitare pressioni affinché si accelerasse questo processo di rinnovamento socio-politico²²⁵. Avventurandosi in un territorio da sempre percepito come di dominio esclusivamente maschile, sempre più donne iniziarono specializzarsi professionalmente, ad apprendere tecniche e mestieri che esulavano dalla dimensione domestica, ad ottenere successi in ambito intellettuale, guadagnandosi la possibilità di pubblicare trattati, saggi e articoli specifici su giornali e riviste, riuscendo anche, conseguentemente, a diffondere più agilmente il proprio pensiero e raccogliere consensi per le proprie cause. Grazie all'accesso sempre più massiccio ad informazioni dettagliate che la riguardavano, le donne ebbero modo di crearsi uno spazio identitario all'interno del nuovo discorso pubblico, convertendosi da oggetto descritto a soggetto finalmente in grado di descriversi²²⁶:

“Los dueños de la palabra escrita configuraban otra comunidad aparte: la letra era ejercida con el mismo gesto heroico que las armas. Escribir era una cuestión pública y con ella se ejercía el poder de fabricar invenciones historiográficas”²²⁷.

I testi pubblicati da donne a cavallo tra Otto e Novecento si inseriscono nel contesto della letteratura sentimentale e storica, della poesia, della letteratura infantile e del teatro, della stampa femminista, degli articoli giornalistici e delle tesi universitarie. Già dai primi contributi autoriali femminili che seppero imporsi all'attenzione collettiva, si percepisce il chiaro desiderio di riconoscimenti da parte della collettività per la proprie capacità intellettuali, l'orgoglio per la propria condizione di scrittrici professioniste ed un sentimento di affiliazione istintiva con tutte le altre donne che, in quegli stessi anni, facevano il loro ingresso nel mondo dei riconoscimenti

²²⁵ Cfr. A. Lavrin, *Mujeres*, cit., pp. 247-259.

²²⁶ Cfr. F. Masiello, *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, University of Nebraska Press, 1992, p. 170 ('dora in avanti, ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Civilization and Barbarism*).

²²⁷ Cfr. B. González Stephan, “La aguja subversiva: el des-borde de la ciudad letrada”, in *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 206, Gennaio-Marzo 2004, p. 175.

universitari e scientifici o di quelli connessi all'ottenimento di un qualsivoglia impiego retribuito:

"La cantidad de escritoras que se preocupaban por este tema y la manera en que lo reflejaban en sus textos se incrementó considerablemente en las primeras décadas del siglo XX, acompañando la profesionalización de las mujeres en los distintos campos del conocimiento"²²⁸.

Anche lo stesso associazionismo al femminile e la pubblicazione massiva da parte di autrici donne di articoli a sostegno dell'educazione femminile e di un riscatto e maggiore valorizzazione socio-politica del proprio genere di appartenenza è, a sua volta, da intendersi come la manifestazione della maggiore attivazione, in seno all'inconscio collettivo, dei tratti trasformativi positivi dell'archetipo della Grande Madre:

"La literatura femenina se convertiría, pues, en el manantial donde abreviarían los espíritus sedientos de valores orientados a la concordia y a la fraternidad [...]"²²⁹.

Le figure di Artemide, Atena e Sophia (incarnazioni mitico-simboliche che abbiamo già visto essere emblematiche della polarità A+) si legano archetipicamente al senso di unità e coesione del Femminile inteso come gruppo,²³⁰ ponendosi come guide di una comunità retta da intenti e scopi di rivalsa e indipendenza, intesi, storicamente, anche in senso di espressione sociale e politica. Mitologicamente, è altrettanto rappresentato anche il lato eroico del Femminile inteso come guida e come eterno femminile che conduce un gruppo di donne alla redenzione: in questi miti (e, soprattutto, nelle fiabe), il lato *sororale* di questa collaborazione è ampiamente sottolineato ed il Femminile vi emerge come entità finalmente cosciente e dotata di un Io, a differenza di quanto avviene, invece, nell'aspetto regressivamente matriarcale dell'aspetto femminile del collettivo delle Madri, ovvero di quelle donne che si auto-percepiscono unicamente in quanto rappresentanti della polarità M+ dell'archetipo. Queste donne, che nella cultura ottocentesca costituivano la maggioranza, furono concretamente aiutate a prendere contatto con la propria presenza *Anima* (A+) da tutte quelle donne che, prima individualmente e poi

²²⁸ L. Fletcher, *op. cit.*, p. 214. "La primera mujer universitaria graduada en la Argentina y en América del Sur fue Elida Passo, que se recibió de farmacéutica en 1885; las primeras doctoras en Letras fueron las hermanas Elvira y Ernestina López, María A. Canetti y Ana Mauthe en 1901; en ese mismo año Sara Justo, Leonilda Menedier, Catalina Marni y Antonia Arroyo se diplomaron como las primeras dentistas; María Angélica Barreda fue la primera abogada al recibirse en 1909 en La Plata y Celia Tapias la primera el año siguiente en Buenos Aires, quien se convirtió en la primera doctora en Jurisprudencia en 1911; las primeras ingenieras fueron Ninfa Fleury (1905 en Agronomía) y Elisa B. Bachofen (1917 en Ingeniería Civil); la primera escribana fue Juana Silvina Gomila de Merlo (La Plata, 1910) y en Buenos Aires (1914) María Ema López Saavedra. Esta breve lista representa apenas algunas de las mujeres que fueron las primeras en recibirse en distintas carreras; no eran las únicas egresadas ni tampoco eran éstas las únicas carreras que siguieron las mujeres en aquella época; no obstante, sirve como un cabal indicio de la temprana profesionalización de las argentinas" (*Ivi*, pp. 213-224).

²²⁹ M. Alcibíades R., *op. cit.*, in R. Forgues, *op. cit.*, p. 16.

²³⁰ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 277.

associandosi tra loro, incarnarono l'archetipo del Femminile-eroico in una crociata di liberazione delle coscienze²³¹. Le associazioni femministe, indipendenti le une dalle altre, che sorsero in Occidente a cavallo tra Otto e Novecento e che proliferarono anche in America Latina, ebbero il comune scopo di promuovere un senso di coesione del Femminile, mirato, nello specifico, ad ottenere una maggiore valorizzazione di sé all'interno della società:

"[...] la asociación les permitiría hacer uso de una serie de herramientas publicísticas desde donde formular otras preguntas a la sociedad, así como plantearse nuevos retos y realizar alianzas ajenas al ámbito familiar. Todo ello en función de configurar nuevos escenarios de participación y mediar –con una fuerza opinática relativa– en las "grandes" decisiones que orientaban el panorama político y social de la comunidad [...]"²³².

Sommando l'associazionismo alle potenzialità trasformatrici sulla materia del Femminile, si pensi al più che emblematico caso venezuelano, quando, per la prima volta, le donne parteciparono in massa alla *Exposición Nacional* del 1883 in qualità di artigiane, ottenendo i primissimi riconoscimenti pubblici come collettività significativamente produttiva:

"La Exposición Nacional de 1883 creó un espacio histórico para la negociación no sólo de la representación de la mujer, sino de su efectiva participación. No modificó sustancialmente sus condiciones de inserción social. No cambió su lugar en el recinto doméstico. Pero sí configuró un marco a partir del cual repensar la problemática del género sexuado en su conjunto. Para las mujeres la Exposición fue un acto político que les permitió repensarse y pensarse dentro de la nación"²³³.

Sul finire dell'Ottocento, l'esperienza associativa femminile costituì, dunque, un elemento del tutto fondamentale anche per ribadire l'indipendenza del Femminile dalla controparte maschile:

"[...] la mayoría de las afiliadas eran mujeres muy jóvenes y solteras, es decir, "señoritas", y así lo hicieron saber en sus escritos y comunicaciones públicas. Aunque no pareciera importante, el dato comporta la sutileza de la no-afiliación al "contrato matrimonial" para acceder al espacio público"²³⁴.

In Venezuela, ad esempio, videro la luce le società *Alegría* e *Armonía*, attive negli anni tra il 1890 e il 1895, con le annesse pubblicazioni "Flores y Letras" (1891-1895) e "Armonía Literaria" (1891-1895) che fungevano da organi informativi delle rispettive associazioni. Queste associazioni promuovevano il raggiungimento di obiettivi etici, la diffusione di idee politiche, la strenua difesa del liberalismo e, soprattutto, l'ampliamento dei diritti per le donne:

²³¹ Cfr. Idem, *Origini*, cit., pp. 182-183.

²³² D. Galindo, "Espacio público y poder político en *Armonía* y *Alegría*: dos sociedades culturales de mujeres en el siglo XIX" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 206, Gennaio-Marzo 2004, p. 188.

²³³ Cfr. B. González Stephan, "La aguja...", cit., p. 179.

²³⁴ D. Galindo, *op. cit.*, p. 185.

“[...] las sociedades *Armonía* y *Alegría* constituyeron una suerte de “ensayo” *in vivo* en el cual cada actividad lograda apuntaba, precisamente, hacia la comprobación de las destrezas y capacidades intelectuales de las mujeres y su pertinencia en áreas hasta ahora consideradas exclusivas del manejo de los hombres”²³⁵.

Nel 1900, in Argentina, si fondò il *Consiglio Nazionale delle Donne* allo scopo di elevare la condizione generale delle donne, in linea con gli analoghi istituti europei e nordamericani che favorivano gli studi femminili. Il femminismo estero contribuì moltissimo allo sviluppo ed al progresso concreto nella lotta per l'emancipazione femminile ispano-americana: i dibattiti d'oltreoceano furono seguiti con grande attenzione e le attiviste più in vista si convertirono in modelli da imitare²³⁶. Apparvero, inoltre, anche associazioni e riviste più apertamente militanti, come le uruguaiane *La Defensa de la Mujer*, fondata nel 1901, *Nosotras*, fondata da Abella nel 1902 e *La Nueva Mujer*, rivista portavoce della Lega Femminista, che iniziarono a promuovere attivamente una campagna di sensibilizzazione a favore della spinosa questione del suffragio femminile²³⁷. Nel 1905 fu fondato il Centro Femminista, rappresentato dalla D.ssa Elvira Rawson de Dellepiane, figura di spicco nella lotta successiva per il suffragio femminile in Argentina. Il femminismo liberale uruguaiano vide, invece, come figura di primo piano María Abella de Ramírez, fondatrice, nel 1910, della prima *Lega Femminile Nazionale*, con lo scopo di restituire i diritti civili alle donne sposate, di concedere pieni diritti politici a tutte le donne adulte e di sancire la possibilità di divorzio. Tanto la *Lega Nazionale delle Donne Liberopensatrici* quanto la *Lega Femminile Nazionale* impostarono la riforma dei diritti civili come priorità assoluta. In quello stesso anno si celebrò a Buenos Aires il primo *Congresso Femminile Internazionale*, evento chiave per lo sviluppo di una coscienza femminista in America Latina: questa riunione tracciò le linee guida utilizzate dall'intero pensiero femminista per tutta la seconda decade del Novecento quando il tema di dibattito si fece ancor più internazionale. Di capitale importanza, nel 1916, fu la fondazione del *Consiglio Nazionale delle Donne*, appartenente al *Consiglio Internazionale delle Donne* (con l'immane annessa rivista informativa *Acción Femenina*) e, nel 1919, la creazione di una *Alleanza Uruguaiana delle Donne per il Suffragio Femminile* che ottenne grande rilievo, anche grazie ad affiliazioni internazionali (in particolare con la *Alleanza Nordamericana per il Suffragio Femminile* e

²³⁵ *Ivi*, p. 186.

²³⁶ Si pensi, come esempio, a Paulina Luisi, femminista uruguaiana di notevole rilievo che compì numerosi viaggi in Europa avendo, così, la possibilità di venire in contatto con molte di queste femministe europee all'avanguardia.

²³⁷ Cfr. A. Lavrin, “Suffrage in South America: Arguing a Difficult Cause”, in C. Daley, M. Nolan (a cura di), *Suffrage and Beyond: International Feminist Perspectives*, New York University Press, 1994, pp. 184-212.

con la *Asociación Argentina a Favor de los Derechos Femeninos*) durante il decennio 1922-1932, periodo di continua campagna politica. L'associazionismo al femminile raggiunse, infine, il suo apice²³⁸ nella Conferenza Panamericana delle Donne a Baltimore, nel 1925 e con la V, VI e VII Conferenza Interamericana, rispettivamente tenutesi a Santiago nel 1923, a La Habana nel 1928 e a Montevideo nel 1933.

2.2.2 Vecchie Muse e nuove Eroine

Uno degli impeti narrativi che animarono la letteratura ispano-americana a cavallo tra Otto e Novecento riguardò la descritta modernizzazione tanto della società quanto della cultura. All'entusiasmo per il nuovo si alternavano i dubbi per i profondissimi cambiamenti sociali che stavano caratterizzando quei decenni di transizione: le arti letterarie si fecero espressione dell'inquietudine provocata da un costante dibattersi tra la fiducia nel progresso e nei cambiamenti sociali e l'inevitabile senso di frammentazione e di spaesamento dovuti alla progressiva erosione dei codici culturali tradizionali. Considerando che la letteratura *fin de siècle* fu segnata dalla preponderanza di un discorso maschile, in quanto "escena de homosociabilidad por excelencia", risulta comprensibile che a forgiare l'immagine del Femminile concorressero soprattutto le figurazioni e le proiezioni su di esso ad opera di autori uomini²³⁹, nella maggior parte dei casi evidentemente influenzate da una visione tradizionale e dunque censoria e svalutativa dello stesso. Se di fronte al processo emergente dell'emancipazione femminile, i paradigmi ottocenteschi in uso per la categorizzazione dell'immaginario sul Femminile iniziarono, sul finire del secolo, ad apparire via via sempre meno efficaci, validi ed applicabili, paradossalmente, però, mai come in quel periodo si sentì la necessità di ribadire e mantenere inalterate le norme comportamentali e le rappresentazioni iconografiche tradizionali. Ne consegue che la stessa espressione letteraria della polarità trasformatrice positiva dell'archetipo della Grande Madre si tinse di duplicità apertamente ambigue. Le contrapposte opinioni in merito ad una ridefinizione del ruolo delle donne all'interno del contesto socio-nazionale ebbero una profonda influenza nelle rappresentazioni letterarie femminili proposte al pubblico dalla

²³⁸ Cfr. C. Vallejo, "La gozadora del dolor y otras novelas de Graziella Garbalosa: erotismo, naturalismo y vanguardismo en la narrativa femenina cubana de los años veinte" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, n. 226, Gennaio-Marzo 2009, pp. 153-154.

²³⁹ Cfr. S. Molloy, "La violencia...", cit., p. 531.

seconda metà dell'Ottocento in poi²⁴⁰; per quanto evidente fu la spinta al sovvertimento ideologico sottesa al movimento modernista, la condizione femminile non fu, però, quasi mai trattata dagli artisti con una consapevolezza radicalmente rinnovata e con il serio intento di rivoluzionare concretamente i ruoli di genere che la società aveva sancito come immutabili fino a quel momento. Il Modernismo lirico ispano-americano produsse un'arte sicuramente rivoluzionaria nello spirito, nei temi trattati e nelle forme espressive, ma la trasposizione dell'essenza della rivoluzione culturale di cui questa nuova arte si offriva come diretta espressione faticò ad estendersi con altrettanta pienezza all'iconografia del Femminile. La donna dell'immaginario lirico modernista stenta ad apparire come soggetto senziente dotato di diritti espressivi e di velleità proprie, limitandosi, nella maggior parte dei casi, ad essere concepita come una sorta di oggetto prezioso che arricchisce il substrato poetico al pari di un motivo decorativo. Il Femminile fu inteso come una presenza che, per quanto imprescindibile all'esperienza trasformativa sottesa all'ispirazione lirica, tendeva a manifestarsi passivamente, come una melodia di sottofondo su cui innestare i singoli virtuosismi poetici del Maschile: "la mujer modernista es, en general, otro objeto valioso en el museo creado por el hombre para mantenerla bajo control"²⁴¹. La donna dell'immaginario modernista (tanto come lettrice e fruitrice di opere letterarie quanto come entità artisticamente rappresentata) continua, ad esempio, ad apparire del tutto immune a riflessioni filosofiche e a speculazioni razionali, mostrandosi dominata da una natura pressoché esclusivamente di natura sentimentale ed emotiva: "ese es el imaginario femenino que pareciera querer fomentarse en los lectores de ese entonces y no es otro que el que promulga una cultura dominante, burguesa"²⁴². Le donne a cui credono di rivolgersi i modernisti, ben consapevoli dell'ampio pubblico femminile, leggono romanzi romantici, stampa femminile tradizionale, epistolari e poco altro²⁴³. Il Femminile che popolò la poetica modernista, retaggio di quell'estetica ottocentesca che lo aveva, per quanto possibile, privato della propria dimensione di corporeità materiale²⁴⁴, si ridusse spesso ad un mero feticcio dell'immaginario: spirituale ed estetico, delicato ed impalpabile, idealizzato ed etereo, suggestivo ma pur sempre evanescente, poco vitale, e mai veramente autonomo. Al progredire della

²⁴⁰ Cfr. N. Gerassi-Navarro, *op. cit.*, p. 130.

²⁴¹ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

²⁴² H. E. Robles, "Representación de la mujer en dos escritores ecuatorianos (Medardo Angel Silva y José de la Cuadra)" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n. 210, Gennaio-Marzo 2005, p. 126.

²⁴³ Cfr. J. M. Martínez, "El público femenino del Modernismo: de la lectora figurada a la lectora histórica en las prosas de Gutiérrez Nájera" in *Revista Iberoamericana*, n. 194-95, 2001, pp. 15-29.

²⁴⁴ Cfr. N. Hanway, *op. cit.*, pp. 19-50.

civilizzazione ed all'inquietudine sottesa ai conseguenti processi di accelerazione culturale attivati durante l'epoca moderna, la lirica modernista rispose, come sappiamo, ribadendo la propria filiazione con il romanticismo, in un recupero volto alla celebrazione di tutto ciò che si facesse rappresentazione di un mondo elevato, puro ed incontaminato. La stessa Musa del Modernismo lirico in molti casi è riconducibile allo stereotipo della donna-angelo di chiara ascendenza romantica e preraffaellita, avulsa dalla materialità carnale ed intesa prevalentemente come evidente simbolo ascensionale²⁴⁵. Il Femminile rispose alla necessità di postulare una fonte di ispirazione lirica e gli autori modernisti diedero rilievo ai tratti più tipici della polarità A+ dell'archetipo della Grande Madre: questi, per il gioco dialettico che lo anima, appaiono come vera e propria antifrasi della sessualità (questa, infatti, come vedremo più avanti, ricade nell'opposta polarità A-). Si pensi, ad esempio, ai seguenti versi, tratti da un sonetto dell'argentino Enrique Banchs ("La Estatua") pubblicato nel 1909, in cui il Femminile appare completamente svincolato ed incontaminato dalle dimensioni percepite come materiche e quindi corruttibili (come i desideri erotici o lo scorrere del tempo):

[...]
 No te enciende el pudor rosas rosadas,
 ni el suceder del Tiempo te da injuria,
 ni levanta tus vestes consagradas
 mala mano temblante de lujuria.
 [...]²⁴⁶

La verginità del Femminile A+, come già nell'estetica romantica, continuò a farsi simbolo di purezza idealizzata e immacolata, percepita come necessaria ad un'arte che si proclamava scevra da sofisticazioni contingenti e per cui il Femminile continuò ad apparire soprattutto come fonte di ispirazione nel senso più divino ed aristocratico del termine²⁴⁷. Martí fu tra i primi (in "Amor de ciudad grande" contenuto in *Versos libres* ed anche nel prologo a *Poema del Niagara*) a riappropriarsi della sequenza simbolica, tipicamente romantica, della *sed metafísica* e della *fuelle* a cui fanno da corollari la *copa* e il *vaso*, il *vino* e il *jugo* offerti da una Natura sublimata e sublimante. La rielaborazione martiana di questi nuclei simbolici fu responsabile di una diffusione capillare di questi ideologemi presso i suoi estimatori e lettori²⁴⁸.

²⁴⁵ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 173.

²⁴⁶ E. Banchs, cit. in A. De Colombí-Monguió, "La mujer de mármol: Enrique Banchs-Marino-Lope de Vega", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 130-131, Gennaio-Giugno 1985, p. 180

²⁴⁷ Cfr. J. Herrero, "Fin de siglo y Modernismo. La virgen y la hetaira" in *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, n. 110-111, Gennaio-Giugno 1980, pp. 31-38.

²⁴⁸ Cfr. M. Gomes, *op. cit.*, p. 464.

“[...] en este cegamiento de las fuentes y en este anublamiento de los dioses, la Naturaleza, el trabajo humano y el espíritu del hombre se abren como inexhaustos manantiales puros a los labios sedientos de los poetas: ¡vacíen de sus copas de preciosas piedras el agrio vino viejo, y pónganlas a que se llenen de rayos de sol, de ecos de faena, de perlas buenas y sencillas, sacadas de lo hondo del alma, y muevan con sus manos febriles, a los ojos de los hombres asustados, la copa sonora!”²⁴⁹.

Il *topos* letterario che interpreta il Femminile come *natura-vaso-coppa* dispensatrice di saggezza, di nettare spirituale e di succo nutriente salvifico si ricollega con evidenza ai Misteri dell’Ispirazione, apice dell’opera trasformante in positivo dell’archetipo della Grande Madre. Nel Modernismo lirico, la sublimazione della natura andò, infatti, di pari passo con il recupero di una visione sublimante del Femminile ad essa connesso. Già in *Prosas profanas*, testo chiave del Modernismo ispano-americano, i medesimi tenui cromatismi che afferiscono alla simbolica di natura ascensionali spingono il lettore verso l’universo eterico che caratterizza il polo trasformatore A+: il colore dorato, l’azzurro pallido (si pensi, ovviamente, anche ad *Azul*) ed il bianco richiamano la luce incolore delle atmosfere celesti ed ovattate in cui il Femminile incarna la visione suprema data dallo sguardo limpido di pupille veggenti e la promessa di rinascita contenuta nelle liquide e pure fonti del rinnovamento spirituale²⁵⁰. In “¡Carne, celeste carne de la mujer...!, tratta da *Cantos de vida y esperanza* del 1905, la corporeità femminile si fa, non a caso, *celeste*; anche qui ricompaiono i motivi della coppa sacra (*ánfora*) ricolma di sostanze liquide sublimare (*ambrosía, néctar*), corrispettivo simbolico della *ciencia armoniosa* in grado di sublimare chi venga in contatto con essa verso la massima spiritualizzazione:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
 -dijo Hugo-, ambrosía más bien ¡oh maravilla!
 La vida se soporta,
 tan doliente y tan corta,
 solamente por eso:
 ¡roce, mordisco o beso
 en ese pan divino
 para el cual nuestra sangre es nuestro vino!
 En ella está la lira,
 en ella está la rosa,
 en ella está la ciencia armoniosa,
 en ella se respira
 el perfume vital de toda cosa.
 [...]
 Pues en ti existe Primavera para el triste,
 labor gozosa para el fuerte,
 néctar, Ánfora, dulzura amable²⁵¹.

²⁴⁹ J. Martí, cit. in *ivi*, p. 463.

²⁵⁰ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 177-179.

²⁵¹ R. Darío, *Cantos*, cit., p.104.

Il colore bianco, nella poetica modernista, è spesso associato alle figure femminili in un evidente collegamento con i simboli lunari e con il candore della castità che appartengono al polo A+ dell'archetipo della Grande Madre. Si pensi, inoltre, alla presenza frequente di figure mitologiche quali le ninfe, già visto simbolo di sublimazione spirituale indotta dalla natura, o di figure mitiche e religiose quali la dea Artemide-Diana e l'immacolata e ancor più celeste Vergine Maria. La prima delle due, in particolare, in "Coloquio de los Centauros", appare come ideale vergineo di bellezza eterna:

[...]
 Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
 en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
 y lleva una guirnalda de rosas siderales.

[...] ²⁵²

Anche lo stesso *cisne*, motivo centrale della poetica rubendariana, prima, e modernista, poi, altro non è che una visione bianca che scivola con grazia nell'azzurro²⁵³. Bachelard riconnette il cigno proprio a quel candore delle pure acque sorgive che abbiamo già visto appartenere alla costellazione simbolica del polo A+ del Femminile: "il cigno, nella letteratura, è un *ersatz* della donna nuda. Si tratta della nudità lecita, del biancore immacolato [...]"²⁵⁴. Le ali del cigno, in "Blasón", possono, infatti, leggersi come il casto ventaglio che copre le nudità della ninfa archetipica immersa nelle acque purificanti. Il Femminile trasformante assume qui la valenza di un cerchio bianco ed immacolato, assimilabile ad un'ostia²⁵⁵, nutrimento sacro in grado di condurre l'uomo sulle più alte vette della spiritualità e della trascendenza:

El olímpico cisne de nieve
 con el ágata rosa del pico
 lustra el ala eucarística y breve
 que abre al sol como un casto abanico.
 [...] ²⁵⁶

Anche in *La amada inmóvil* di Amado Nervo si celebra un Femminile del tutto analogo agli accenti rubendariani menzionati fin qui, altrettanto avulso dalla contingenza storica, idealizzato e totalmente purificato dalla dimensione sessuale e corporea. Anche in quest'opera appare, cioè, un culto sotterraneo al Femminile etereo e vergine²⁵⁷. Sono soprattutto le liriche dariane, però, ad essere assimilabili a

²⁵² Idem, *Páginas*, cit., pp. 76-77.

²⁵³ Cfr. J. Herrero, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁴ G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 45.

²⁵⁵ Cfr. J. Herrero, *op. cit.*, p. 41.

²⁵⁶ R. Darío, *Páginas*, cit., p. 65.

²⁵⁷ Cfr. A. Borinsky, *op. cit.*, p. 795.

veri e propri rituali di sublimazione religiosa in cui ci si allontana in modo netto dalla materia, in una costante celebrazione delle già viste sfumature eucaristiche. Nel sonetto "Ite, missa est", la rappresentazione del Femminile ispiratore si situa con estrema evidenza all'interno della costellazione simbolica della polarità A+:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo al són de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar:
su risa en la sonrisa suave de Monna Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.
[...] ²⁵⁸.

Virgen e *nieve* richiamano il candore e la purezza di un Femminile immacolato e spiritualizzato (condizione esplicitata dal sostantivo *espíritu*). Anche la scelta di *sonámbula* contribuisce a forgiare nel lettore l'idea di un fisicità separata dalla dimensione materiale, di una corporeità che non è neppure cosciente di muoversi nel mondo dell'inferiorità contingente. I tratti della polarità trasformativa più apertamente trascendenti si apprezzano ancora meglio nel verso seguente in cui la donna si muta in una sacerdotessa grazie all'alternanza semantica di sostantivi e aggettivi composta da *hostia* - *misa* - *evocadora* - *profetisa* - *sagrada* - *altar*. La sublimazione che conduce il lettore di fronte ad un Femminile celeste e supremo si ravvisa, inoltre, nel verso *sus labios son los únicos labios para besar*: queste labbra, infatti, non appartengono più ad una donna concreta, ma ad un'evidente rappresentazione di Sophia, figurazione mitica della Saggezza naturale e dell'enigma supremo svelato durante i Misteri d'Ispirazione, come suggerito anche dal riferimento alla *sonrisa suave de Monna Lisa*, emblema di un Femminile latore di un segreto nascosto di ardua interpretazione. La Musa della poetica modernista si fa, dunque, portavoce del mistero dell'*Anima Mundi*, incarnando, in tutto e per tutto, l'*Anima positiva* (A+), aspetto parziale del più vasto archetipo della Grande Madre. L'idea della donna (o, per estensione simbolica, della Natura animata) come detentrica di un messaggio occulto da decifrare emerge anche nella lirica "Garçonnière", quando il poeta si riferisce a "*aquellos amantes de la eterna Dea*" che "*a la dulce música de la regia rima, / oyen el mensaje de la vasta Idea*"²⁵⁹; ugualmente, ciò avviene anche nel già citato "Coloquio de los Centauros":

²⁵⁸ R. Darío, *Páginas*, cit., p. 80.

²⁵⁹ Idem, *Prosas*, cit., p. 44.

El vate, el sacerdote, suele oír el acento
desconocido; a veces enuncia el vago viento
un misterio..
Y el hombre favorito del numen, en la linfa
o la ráfaga, encuentra mentor: demonio o ninfa.

[...] ²⁶⁰.

La celebrazione del Femminile trasformatore positivo, inteso come espressione dell'eterno femminile che si fa guida sublimante lungo percorsi di trascendenza, fu preponderante nella poetica modernista: di particolare rilievo, però, è il fatto che l'impulso alla decifrazione sia sempre da intendersi come collocato nella sfera d'azione di un soggetto creatore maschile. Questo si avvale, cioè, della donna come di uno strumento utile al proprio arricchimento individuale. Si pensi, così, alla lunga lista reificante, quasi da collezionista, di amori stranieri sognati da Darío in "Divagación" ²⁶¹. O ancora, si ricordi la passività attribuita al Femminile che traspare nell'attesa della principessa di "Sonatina": donna dal fascino pallido e infermo, essa simboleggia un Femminile del tutto passivo ²⁶² e silente (*calla* è l'azione che le viene, infatti, suggerita) che può essere riscattata dalla stasi solamente dall'azione trasformante del bacio di un uomo, risolutivo in quanto *vencedor de la Muerte*, unico soggetto con possibilità ed aspirazioni trascendenti. Le labbra della donna non sono intese, qui, come le vere portatrici di un fuoco trasformante, ma come un vaso sacro atto a contenerlo dopo il contatto con il Maschile (*llega [...] / a encenderte los labios*):

Calla, calla princesa -dice el hada madrina-;
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor ²⁶³.

Sappiamo che il Modernismo fu animato da un forte spirito trasgressivo ed anche quanto il risveglio di archetipi dionisiaci, panici ed erotici fu in esso preponderante e massiccio: se la figura della Musa angelicata, fonte di ogni benessere spirituale e altamente trasformante per la psiche del poeta, rimase una costante topica nella poetica del movimento, è altrettanto vero che il Modernismo seppe accogliere contaminazioni ibride per cui il Femminile ispiratore non appare incompatibile con la manifestazione di tratti carnali e contingenti, riflesso tangibile del profondo dibattersi nell'inconscio collettivo del tempo tra la fascinazione subita dalla polarità

²⁶⁰ Idem, *Páginas*, cit., p. 70.

²⁶¹ Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, p. 232.

²⁶² Cfr. A. Borinsky, *op. cit.*, p. 794.

²⁶³ R. Darío, *Prosas*, cit., p. 26.

A+ e quella afferente all'opposto polo A- dell'archetipo della Grande Madre. Tenendo a mente la potenziale reversibilità dei poli archetipali, si pensi, così, a "Balada en honor de las Musas de carne y hueso" contenuta in *El canto errante*, del 1907²⁶⁴ in cui il poeta afferma chiaramente che "la mejor musa es la de carne y hueso"²⁶⁵. O a "Bouquet", in cui Darío descrive il desiderio erotico provocato al soggetto lirico da una giovane ed angelica donna (*blanco serafín*) ed in cui ci si sofferma con malizia sulla simbolica profanazione (mediante il rosso della fiamma erotica) delle dimensioni più immacolate e immateriali del Femminile²⁶⁶ (*corpiño blanco*):

[...]
¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en tu jardín!²⁶⁷

L'erotismo di cui fu impregnato il Modernismo a volte assunse la connotazione simbolica della fiamma sacra, rappresentazione delle dimensioni trascendenti e trasformanti del Femminile:

"[...] para Darío, la Mujer (quizás mejor la Hembra; el principio erótico femenino) es el origen de una experiencia en cierta forma mística, de una exaltación emocional por la que se revela al hombre el sentido del universo, de la vida y del arte"²⁶⁸.

La medesima funzione contaminante di un Maschile che incalza per mantenere un ruolo centrale ed attivo nei processi di trasfigurazione erotico-spirituali scatenati dal contatto con il Femminile appare anche nella chiusa di un sonetto già citato in precedenza, "Ite, missa est":

[...]
Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como convaleciente
me mirará asombrada con íntimo pavor;

la enamorada esfinge quedará estupefacta;
apagaré la llama de la vestal intacta
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!²⁶⁹

Qui, il poeta, di fronte al Femminile sacralizzato e immateriale descritto nelle strofe precedenti, sceglie nuovamente di assumere egli stesso una posizione del tutto attiva e trasformante che opera su una figura femminile dipinta come inferma, passiva e statica (*apoyada en mi brazo como convaleciente*). La trasformazione è operata, infatti, dal principio Maschile: dopo il *beso reso ardiente* dal *rojo* della fiamma libidica, alla

²⁶⁴ Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, p. 240.

²⁶⁵ R. Darío, *Antología poética*, University of California Press, 1949, pp. 174-175.

²⁶⁶ Cfr. J. Herrero, *op. cit.*, p. 41

²⁶⁷ R. Darío, *Prosas*, cit., p. 40.

²⁶⁸ J. Herrero, *op. cit.*, p. 43

²⁶⁹ R. Darío, *Páginas*, cit., p. 80.

donna non resta altro che re-agire al contatto con il soggetto lirico maschile mostrandosi *asombrada*, piena di *pavor*, ed *estupefacta*. Anche quando la poetica modernista si svincolò dalla rappresentazione eterea di un Femminile spirituale ed asessuato (A+) per abbandonarsi a trasgressioni di matrice erotica, quasi mai ci si spinse a concepire il Femminile come qualcosa di più articolato rispetto ad un semplice campo d'azione per la manifestazione attiva del desiderio maschile. Se la Musa da eterea si contamina con le dimensioni carnali, questa appare totalmente plasmabile a piacere di un Maschile che continua, di fatto, a proiettare su di essa le proprie immagini interiori²⁷⁰, come ben si evince dalla soggettività inorgoglita del verso *apagaré la llama de la vestal intacta*. Rubén Darío e molti modernisti con lui reclamarono per sé stessi il ruolo sacerdotale sull'altare dell'incontro con l'altro da sé: il Femminile ne emerge, dunque, quasi sempre come un semplice complice passivo della trasfigurazione sublimante e quasi mai come un soggetto autonomamente interessato nel processo di trasformazione. La poetica modernista fece mostra di una comune volontà di a fertilizzare la verginità simbolica della Musa A+ più che di riconoscere e di celebrare liricamente le componenti uroboriche di autonomia trasformativa insite nel Femminile. Questo, infatti, fu prevalentemente ritratto dagli autori modernisti come un'entità inerte, come creta da modellarsi liricamente secondo le proprie inclinazioni, necessità e preferenze²⁷¹: nel momento dell'incontro con l'altro da sé il Femminile ne emerge quasi sempre come un ricettacolo che si offre passivamente alla fecondazione. Questo ruolo di "fruitori" attivi del Femminile trasformante, ancora non percepito come autonomo, si evince con chiarezza anche dalla seguente affermazione rubendariana: "Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te de un hijo, queden las otras ocho encinta"²⁷². Per rappresentazioni liriche di una soggettività femminile personalmente trasfigurata ed attivamente trasformante grazie alla propria ricchezza uroborica interiore, seppur strettamente avvinta alle dimensioni corporee, si devono attendere i contributi autoriali femminili: le poetiche di Storni, Ibarbourou ed Agustini, che sono trattate in modo approfondito nel prossimo capitolo della presente ricerca, risulteranno, ad esempio, più che significative in tal senso.

Per quanto già dalla metà del XIX secolo l'inconscio collettivo del tempo vide l'emersione dei tratti archetipici più trasformativi e dinamici del Femminile, nella prosa letteraria di finzione fino ai primi anni del Novecento raramente si presentarono al pubblico protagoniste che fossero donne concretamente emancipate

²⁷⁰ Cfr. O. Montero, *op. cit.*, p. 11.

²⁷¹ Cfr. J. Camacho, *op. cit.*

²⁷² R. Darío, "Palabras liminares" in R. Darío, *Páginas*, cit., p. 60.

o che, seppur iniziando a lamentarsi del tedio domestico, decidessero effettivamente di trasgredire il limite patriarcale che prevedeva per loro una collocazione sociale rigidamente avvinta alla sfera del privato²⁷³: in questi testi, solitamente “[...] la subjetividad femenina se somete [...] a la mirada disciplinadora de un estado en vías de constitución”²⁷⁴. Si pensi, ad esempio, ai racconti di Soledad Acosta de Samper come “La perla del valle” e “Luz y sombra”, pubblicati nel 1865 all’interno di *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*, in cui le protagoniste non prescindono mai interamente dall’autorità patriarcale (intesa sia come marito o come presidente della nazione): in essi, l’indipendenza della voce femminile si manifesta come una sorta di contro-canto mai del tutto svincolato dalla consacrazione e dalla direzione maschile²⁷⁵. Ciò avviene, ad esempio, anche in *Aves sin nido* (1889), di Clorinda Matto de Turner, in cui le figure femminili, seppur caratterizzate da un primo e fondamentale ‘agire pubblico’ e da una soggettività nuova di tipo trasformante, non abbandonano la propria attività ancora incentrata nel focolare domestico²⁷⁶. O si pensi, ancora, alle creazioni della boliviana Lindaura Anzoátegui, conosciuta sotto lo pseudonimo di “El Novel”, autrice di poemi civici ed essa stessa attivamente impegnata a riformare il proprio paese: nei romanzi storici *Huallparrimachi* (1894) e *Don Manuel Ascencio Padilla* (1896), si offrono al pubblico protagoniste nazionaliste che come scopo supremo della propria esistenza avevano quello di accendere il sacro fuoco del patriottismo nelle menti dei propri figli e mariti. La scelta di un registro retorico quasi religioso, comune a queste tipologie narrative, conferma ulteriormente la sublimazione di ogni istinto erotico del Femminile in afflatti altamente idealizzati²⁷⁷, in perfetta rispondenza ai descritti canoni simbolici connessi alla polarità trasformatrice positiva dell’archetipo della Grande Madre. Sempre maggiori tentativi di indagare la relazione esistente tra genere femminile e vita nazionale, oramai indiscutibile sul finire del XIX secolo, si ravvisano in numerose opere del tempo, di cui *Martín Rivas* di Alberto Blest Gana²⁷⁸ costituisce solo un ennesimo esempio. Lo stretto controllo sociale che, in questi romanzi, gravita attorno alla moralità delle protagoniste femminili e sul rispetto di queste delle più consacrate norme sociali risulta essere un cardine tematico sotteso a molte delle produzioni letterarie già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento: ciò derivò, ovviamente,

²⁷³ Cfr. F. Masiello, *Civilization and Barbarism*, cit., pp. 53-82.

²⁷⁴ Y. Martínez-San Miguel, “Sujetos femeninos en *Amistad funesta* y *Blanca Sol*: el lugar de la mujer en dos novelas latinoamericanas de fin de siglo XIX” in *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n. 174, Gennaio-Marzo 1996, p. 31.

²⁷⁵ Cfr. N. Gerassi-Navarro, *op. cit.*, p. 133

²⁷⁶ Cfr. F. Unzueta, *op. cit.*, pp. 219-229

²⁷⁷ Cfr. *ivi*.

²⁷⁸ Cfr. L. Skinner, *op. cit.*, pp. 61-73.

anche dal timore degli autori di perdere consenso tanto tra i letterati che avrebbero giudicato i testi quanto tra il pubblico femminile borghese e conservatore a cui questi testi spesso si dirigevano. Ne consegue che le dichiarazioni d'intenti che più svincolavano dai canoni patriarcali dell'iconografia femminile si limitarono, per lungo tempo, ai prologhi di queste opere, senza estendersi concretamente al contenuto e allo sviluppo narrativo delle stesse²⁷⁹. Quando le protagoniste femminili apparivano libere di sconfinare in spazi da sempre ritenuti di prerogativa maschile, come, ad esempio, quelli del sapere e degli studi intellettuali, subentrava la necessità di un bilanciamento tematico che rispettasse le esigenze di rimozione perseguite dalla coscienza patriarcale. Ciò si tradusse spesso nell'articolazione dello sviluppo narrativo lungo percorsi di sofferenza e di castigo sociale per quelle eroine che si muovevano con eccessiva libertà al di fuori di ciò che il canone borghese tradizionale sanciva come lecito per il Femminile: “[...] las narrativas patriarcales y médicas construían para la mujer letrada un cuerpo monstruoso y contaminante que la obligaba al encierro [...]”²⁸⁰. Protagoniste femminili intese come soggetti attivi e come portatrici di rinnovamento tanto individuale quanto collettivo iniziarono ad affacciarsi sul mondo letterario del tempo con gradualità e lentezza, spesso continuando a patire di svalutazioni morali: “[...] la mujer que se constituye como sujeto-agente es caracterizada como un monstruo que genera ansiedad, que resulta amenazante”²⁸¹. Con il volgere dei decenni videro la luce sempre più testi che ponevano l'attenzione sulle vicissitudini di giovani donne che, forti della nuova consapevolezza attribuita alle loro doti intellettive, aspiravano (seppur non sempre riuscendovi) a partecipare attivamente al processo di rinnovamento dei loro paesi. Un esempio della progressiva apertura che proiettò le azioni e gli ambienti femminili verso l'esterno, e quindi verso la sfera pubblica, politica e nazionale, è il romanzo della peruviana Mercedes Cabello de Carbonera, pubblicato nel 1889 ed intitolato *Blanca Sol*:

“En *Blanca Sol* [...] es precisamente desde el espacio domestico que las mujeres urden sus planes y logran intervenir en los asuntos públicos. Desde los salones de las grandes señoras es que se controlan los acontecimientos políticos de mayor importancia. En este sentido, la novela de Cabello de Carbonera contradice abiertamente esta dicotomía tajante entre lo público y lo privado, e inserta lo "privado" o "domestico" en el interior del debate político y social, sugiriendo en su novela la existencia de un estado nacional al que se puede reformar, o que puede ser afectado por las prácticas de un sujeto femenino en vías de autonomización agencial [...]”²⁸².

²⁷⁹ Cfr. L. Fletcher, *op. cit.*, pp. 213-224.

²⁸⁰ B. González-Stephan, “La in-validez...”, *cit.*, p. 64.

²⁸¹ Y. Martínez-San Miguel, *op. cit.*, p. 38.

²⁸² *Ivi*, p. 33.

Un ulteriore esempio dell'avanzata sulla scena narrativa di queste 'nuevas mujeres'²⁸³ lo si trova anche nei romanzi pubblicati nei primissimi anni del Novecento dall'argentina Emma de la Barra (sotto lo pseudonimo di César Duáyen): *Stella* (1905), *Mecha Iturbe* (1906) ed *El Manantial* (1908). In essi si percepisce chiaramente il clima di fermento di una Argentina in pieno processo di modernizzazione e ci si imbatte in figure femminili che iniziano a reclamare un ruolo tanto attivo quanto trasformante sul piano sociale: queste, infatti, mescolano i propri destini individuali ad una volontà di emancipazione derivante dai principali moti europei del tempo che si estendono fino ad applicarsi al contesto nazionale; in questi romanzi si lodano i programmi educativi forniti alle donne nei paesi europei, dipinti come una meta a cui tendere durante la progressiva civilizzazione della società; vi si dipinge la carriera professionale per le donne, una delle prime deviazioni consentite dal paradigma femminile patriarcale, come fonte di benessere tanto per le stesse protagoniste impegnate ad intraprenderne una quanto per l'evoluzione del paese da intendersi come sistema sociale organico e coeso in cui il benessere di una parte corrisponde all'aumento dell'armonia globale²⁸⁴. Nei primi anni del XX secolo, iniziarono a diffondersi scenari letterari in cui lo spazio narrativo appare dominato da donne attive e determinate che, seppur prive di appoggi familiari, lottano per affermare la propria indipendenza e la propria identità individuale: molte di queste pubblicazioni possono intendersi come veri e propri "*Bildungsromanen* al femminile"²⁸⁵. In particolare, fu dalla decade degli anni '20 in poi quando i tratti innovativi di questi romanzi al femminile si enfatizzarono maggiormente, parallelamente al progredire del dibattito socio-politico in merito ai processi di emancipazione. Molte di queste opere si fecero portatrici, in modo visibile, di un discorso alternativo²⁸⁶, in grado di minare le stesse basi ideologiche su cui si era strutturata la *novela de fundación* ottocentesca. Tramite un inevitabile ampliamento delle possibilità narrative, un discorso *altro* che invase la letteratura del tempo, offrendo non solo una prospettiva nuova, ma rappresentando una vera e propria sfida formale al patriarcato letterario:

"[...] el discurso feminista incide en el realismo tradicional para cuestionar el proceso de la representación y la autoridad escriptural del hablante. Logra fragmentar la estabilidad de la novela, alterando los recursos miméticos comunes y el quehacer del narrador. Asimismo, la novela feminista cuestiona el poderío de aquel escritor que se afirma por medio de la violencia verbal y la defensa ideológica del Estado. [...] Para llegar a este desafío formal, la

²⁸³ Cfr. S. Ledger, *The new woman: fiction and feminism at the fin de siècle*, Manchester University Press, 1997, pp. 9-34.

²⁸⁴ Cfr. M. G. Berg, *op. cit.*, pp. 197-209.

²⁸⁵ Cfr. *ivi*, pp. 197-209.

²⁸⁶ Cfr. M. L. Welles, "The Changing Face of Woman in Latin American Fiction" in B. Miller, *op. cit.*, pp. 280-288.

narrativa femenina empieza por cuestionar las bases del logos dominante, indagando la validez de los discursos heredados y la lógica del mundo masculino"²⁸⁷.

Una delle conseguenze di questo modo nuovo, alternativo ed eterogeneo, di considerare la realtà fu la messa in discussione della origini famigliari, concepite fino a quel momento come misura unica della costruzione personale dell'identità. Si iniziò, cioè, a legittimare, almeno narrativamente, il ripudio e l'allontanamento dalla figura del *pater familiae*, da sempre considerata come ovvia condensazione del potere e indiscusso punto di partenza di ogni processo di significazione personale. A questa autorità imposta dall'alto, si preferì il ricorso a nessi e collegamenti orizzontali tra le persone e, soprattutto, tra le stesse donne. L'amicizia divenne un primo sostituto narrativo alla gerarchia ed alla rete sociale tradizionale di impianto patriarcale: l'attenzione fu posta sulla solidarietà femminile; ciò favorì un processo di ristrutturazione dell'identità dei personaggi che popolano questo tipo di rappresentazioni letterarie. Si pensi, ad esempio, alle protagoniste femminili descritte da Eduarda Mansilla (come in *Lucía Miranda: novela histórica*): seppur ancora inteso come innegabile "angelo del focolare", il Femminile inizia, qui, ad intessere preziose relazioni di collaborazione e ad assumersi responsabilità sociali che esulano dal contesto meramente domestico²⁸⁸. Lo spazio del focolare, fondato sull'asservimento femminile al *pater familiae*, iniziò ad apparire non più come un luogo accogliente, sacro, desiderabile e invidiato quale era sempre stato nella tradizione letteraria figlia dell'ideologia nazionalista. Quest'ultima continuò, in ogni caso, ad essere celebrata anche durante gli anni '20 del Novecento: si pensi, ad esempio, a *Doña Bárbara* di Rómulo Gallegos (1929) in cui la protagonista, che vive in modo indipendente e al di fuori di un contesto definito dai modelli tradizionali, appare con evidenza come simbolo della *barbarie*. Anche le opere dell'ecuadoriano De la Cuadra sono popolate da una schiera di protagoniste femminili che incarnano l'ideale di una donna nuova, animata da ideologie femministe, seppur ancora manifestamente inserite in canoni evidentemente borghesi. Racconti come "Madrecita falsa" (1923) e "Incomprensión" (1926) si arricchiscono della presenza di donne ribelli che vivono con consapevolezza quella particolare fase storica di transizione, pronte ad opporsi alle norme di condotta sociale che erano state imposte al Femminile fino a quel momento: vi si rifiuta la convenzione matrimoniale, si contesta il paternalismo, anticipando i segni di una rottura incipiente per cui il ruolo imposto alla donna come essere sottoposto al dominio del Maschile inizia ad essere

²⁸⁷ F. Masiello, "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133, Luglio-Dicembre, 1985, pp. 807-808.

²⁸⁸ Cfr. K. Lehman, *op. cit.*, pp. 119-123.

sempre più esplicitamente messo in discussione²⁸⁹. In molti testi, strutturati secondo una prospettiva femminile già avviata al cammino dell'emancipazione, agiscono donne orfane e giovani adolescenti obbligate, spesso per necessità, ad abbandonare la protezione del focolare per avventurarsi nel mondo esterno. Spesso prive di protezione alcuna che non fosse lo stesso supporto femminile, queste nuove eroine letterarie sono costrette ad evocare tutto il proprio potenziale trasformativo, rinegoziando e ridefinendo, secondo modalità anti-patriarcali, i propri processi identitari, guadagnando in consapevolezza, responsabilità, indipendenza e fiducia nella propria autonomia personale²⁹⁰. Si pensi, ad esempio, alla volontà di completare la propria coscienza attivando i tratti più trasformanti e trascendenti dell'archetipo della Grande Madre che emerge con chiarezza nel personaggio di María Elena, protagonista di *Cimbelina de 1900 y pico* (1932), "farsa trágica" della Storni, in cui è chiaro il desiderio dell'autrice di "[...] elevar al ser humano en general y a las mujeres en particular hacia un conocimiento de sus peculiaridades dentro del universo, ya que la existencia plasmada debe basarse en nuestra capacidad de sentir, pensar y actuar con toda sinceridad en busca del propio yo y de la propia vida"²⁹¹.

²⁸⁹ Cfr. H. E. Robles, *op. cit.*, pp. 131-132.

²⁹⁰ Cfr. F. Masiello, "Texto..." cit., pp. 807-822.

²⁹¹ M. S. Davis, "Dos aspectos de la mujer en busca de sí misma y en contra de la sociedad" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133, Luglio-Dicembre, 1985, p. 626.

2.3 Il lato oscuro della Grande Madre

Le polarità negative della Grande Madre creano, all'interno della struttura dell'archetipo, una sorta di cono d'ombra che Neumann definisce Femminile negativo (F-). Questa zona oscura, simboleggiata dalla *Luna Nera* (spazio simbolico in cui si esplica la "vittoria del drago notturno oscuro"²⁹²), accoglie i lati più distruttivi e mortiferi del Femminile. Con l'avvento ed il consolidamento del patriarcato, le polarità negative dell'archetipo hanno subito una costante opera di rimozione censoria, concretizzatasi, nel corso dei secoli, da un'iniziale svalutazione qualitativa fino a sfociare nella totale negazione delle stesse:

"Con la morte di Pan, scomparvero anche le fanciulle che esprimevano liberamente le verità naturali, perché la morte di Pan significa anche la morte delle ninfe. E mentre Pan si trasformò nel diavolo cristiano, le ninfe divennero streghe e la profezia divenne stregoneria. I messaggi di Pan nel corpo divennero richiami del diavolo, e ogni ninfa che evocassi tali richiami non poteva essere altro che una strega"²⁹³.

Lo stesso radicamento dei principi della teologia cattolica contribuì a rafforzare il progressivo svilimento di determinati aspetti del Femminile:

"During the Middle Ages, the Christian patriarchal image of the Earth was unambiguously negative, while the positive archetype of Heaven was dominant. This means that the Earth, as the dark and feminine, was regarded as the coarse, sensual, tangible, material, this-worldly and evil body that is a prison and a peril, to be associated with the lowest level of the world, with night and with hell. [...]. The link with Earth and everything connected with it, both archetypally and symbolically, is the bond with the seductive spirit whose demonic hostile power as expressed in Nature and this world, as woman and the body, as instinct and joy in the splendor of this world, has to be overcome for the sake of the salvation of the soul"²⁹⁴.

Secondo la concezione che conduce la storia della coscienza collettiva verso il monopolio dell'ideologia patriarcale, tanto le dimensioni irrazionali dell'inconscio quanto le pulsioni fisiche istintive legate alla sessualità del Femminile sono state progressivamente associate alle polarità dell'archetipo della Grande Madre considerate come 'inferiori' e, quindi, negative:

"For the 'upper' Masculine she becomes the sorceress, seductress, and witch, and is rejected because of the fear associated with the irrational Feminine. The man is equally read to denounce the Feminine as enslaving and holding him fast to earthly things and at the same time to accuse 'her' -as something confusing and seductive- of endangering the stability of existence"²⁹⁵.

²⁹² E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 58.

²⁹³ J. Hillman, *Pan*, cit., pp. 111-112.

²⁹⁴ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 169.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 263.

I lati negativi della Grande Madre si integrano e si compenetrano vicendevolmente in una prospettiva dinamica che oscilla dal polo elementare negativo (M-) a quello trasformatore negativo (A-). Come illustrato in precedenza, l'asse M elementare è connesso all'attività materiale, corporea ed inferiore dell'archetipo, mentre l'asse A trasformatore attiene all'aspetto spirituale, psichico e superiore. Di conseguenza, nel Femminile oscuro che si esprime tra i poli M- e A- rientrano tutti i simboli distruttivi che derivano tanto dall'azione del *divorare* e dello *smembrare* che conduce alla morte corporea quanto quelli che derivano dall'annullamento della *follia* e della *regressione* che condanna alla morte psichica²⁹⁶. I nuclei semantico-simbolici afferenti alle specifiche polarità A- ed M- vengono descritti singolarmente ed in modo più dettagliato nel prossimo capitolo in cui si analizza la concreta emersione degli specifici tratti caratterizzanti la Grande Madre oscura (F-) nella produzione poetica delle tre autrici di nostro interesse. In questa sede basti ricordare che quando il *vaso-ventre* del Femminile è inteso nel proprio aspetto digestivo, esso assume il simbolismo della *masticazione*, dell'*inghiottimento nefasto* e dello *smembramento fisico*; quando è concepito nel proprio aspetto sessuale, si converte nel precipizio inglobante dell'*erotismo dirompente*²⁹⁷ e quando, infine, è la storta alchemica dell'inconscio in cui si opera la trasformazione spirituale, corrisponde alla frammentazione psichica che consegue agli stati di *follia*²⁹⁸. Non a caso, “[...] uno dei tratti più costanti di Eros è di trascinarsi dietro il fratello Thanatos”²⁹⁹ ed “[...] attorno alla morte e alla caduta del destino temporale si è a poco a poco formata una costellazione femminile, poi sessuale ed erotica”³⁰⁰. L’ipogeo della dimensione oscura della Grande Madre si manifesta, dunque, nel duplice processo catamorfico³⁰¹ dei Misteri di Morte e dei Misteri dell'Ebbrezza. Ai primi, appartengono tutti i riti connessi alla morte fisica perpetrata dalla Grande Madre nella sua veste di *Madre Terribile* (o *Vecchia Strega*) che *divora*, *riduce*, *smembra*, *distrugge*, *decompone* e *ingloba*, che includono gli aspetti culturali relativi alle divinità della morte e della caccia, la cura dei defunti e i sacrifici che prevedono la morte come offerta suprema; da tutti questi aspetti deriva uno spargimento di sangue, atteso al pari di rugiada o pioggia per la terra assetata³⁰²:

²⁹⁶ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., pp. 73-76.

²⁹⁷ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 138-139.

²⁹⁸ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 72.

²⁹⁹ M. Bonaparte, cit. in G. Durand, *Strutture*, cit., p. 237.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 238.

³⁰¹ Cfr. *ivi*, pp. 129-240.

³⁰² Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 83.

"The earth demands blood, and as the drinker of blood, she is the mistress not only of death but of killing in her capacity as the goddess of war and the chase"³⁰³.

Al secondo tipo di Misteri si associa, invece, l'opera trasformativa in negativo del Femminile-inconscio a causa della quale la coscienza non si eleva, ma va incontro ad un opposto processo di *degradazione spirituale e psichica*, operata archetipicamente dalla *Giovane Strega*; spesso questo processo si compie per mezzo di infusi inebrianti, *incantesimi* fatali, veleni, droghe e mediante la *seduzione erotica*, volta a concretizzare quelle pratiche estatiche ed orgiastiche che, rispettando "[...] l'unità ambigua della libido attraverso le sue metamorfosi erotiche, sadiche, masochiste e morticole"³⁰⁴, conducono alla *rovina* e alla *dissoluzione* della personalità e della coscienza³⁰⁵. Il lato oscuro del Femminile accoglie, dunque, in sé molteplici figure mitiche come la temibile Iside, le Lamie, le Furie, le Erinni furenti³⁰⁶, le Empuse, la seducente Afrodite, la ribelle Lilith della tradizione babilonese, prima, e giudaica, poi, le incantatrici Circe e Medea, la dea Kali in nome della quale si effettuano sacrifici costanti e cruenti³⁰⁷ e Medusa che, col suo sguardo pietrificante, conferisce già ai vivi la rigidità della morte. La figura mitica di Artemide, già esempio di valori trasformativi positivi, può incarnare anche la natura femminile più crudele e selvaggia: in qualità di dea degli spazi aperti, della vita libera nei boschi e massima espressione dell'individualità primitiva, essa si fa veicolo anche delle pulsioni istintive legate al sangue, alla sofferenza ed alla caccia, manifestando il proprio potere incantatorio convivendo con belve feroci e maneggiando piante selvatiche³⁰⁸, in una totale assimilazione e familiarità con il mondo naturale. Artemide è, così, una delle molteplici rappresentazioni mitiche dell'archetipo della Grande Madre che si colloca tanto nella polarità positiva quanto in quella negativa dell'asse trasformativo, sempre in virtù del già menzionato fenomeno della reversibilità dei poli archetipali. Si pensi, ancora, ad Ecate³⁰⁹, dea lunare guardiana dei trivi e delle porte, soprattutto quelle inferi, protettrice dei fantasmi e dei morti, rappresentata come circondata da serpenti³¹⁰; o, infine, alla Dea Ossidiana azteca, protettrice delle armi magiche e

³⁰³ Idem, *Fear*, cit., p. 268.

³⁰⁴ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 239.

³⁰⁵ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 78-80.

³⁰⁶ Cfr. W. F. Otto, *op. cit.*, p. 117.

³⁰⁷ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 155-156.

³⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 276.

³⁰⁹ Cfr. Idem, *Origini*, cit., p. 90.

³¹⁰ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., p. 172. Per apprezzare la gravidanza e l'evoluzione simbolica della figura di Lilith/Ecate sia da un punto di vista sincronico che diacronico si consiglia il testo di R. Sicuteri, *Lilith. La luna nera*, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 1980, cfr. Valeria Palumbo, *Le figlie di Lilith. Vipere, dive, dark ladies e femmes fatales. L'altra ribellione femminile*, Roma, Odradek, 2008, pp. 35-38 e cfr. A. Calligaro, *Femmine Folli. Il lato oscuro del femminile dalla Bibbia a Kill Bill*, Roma, Castelvechi Editore, 2009, pp. 13-20.

sanguinose ed alla Ixchel dei Maya che gestisce i processi distruttivi connessi alla luna. Tipicamente, tutte le manifestazioni mitiche della Grande Madre negativa si associano indissolubilmente ai simboli nictomorfi: “la notte viene a raccogliere nella sua sostanza malefica tutti gli avvaloramenti negativi [...]. Da legami isomorfici [...] solidi deriva la valutazione negativa attribuita all’oscurità”³¹¹. La Grande Madre oscura non solo appare come l’indiscussa *Signora della Notte*, ma anche come *Signora degli animali*. Tra gli attributi più inquietanti e laceranti del Femminile negativo, oltre ai simboli nictomorfi, compaiono, infatti, anche le dimensioni più aggressive del teriomorfismo: esiste, cioè, un “isomorfismo negativo dei simboli animali, delle tenebre e del rumore”³¹². Se la divinità maschile, nel mito, entra solitamente in contatto con la dimensione animale mediante atti di lotta e di sopraffazione, la Grande Madre appare come dominatrice della stessa per doti naturali, senza bisogno di ricorrere ad alcuna violenza:

"I suoi nomi sono innumerevoli: Brittomarti e Dittimna, Cibeles e Ma, Dindisene ed Ecate, Ferea e Artemide, Baubo e Afea, Ortia e Nemese, Demetra, Persefone e Selene, Medusa ed Eleutera, Taeit e Leto, Afrodite e Bendis. Ma anche Hathor e Iside e tutte le altre Grandi Dee, che sono teriomorfe, sono, in verità, signore degli animali. A loro sono sottoposti tutti gli animali, il serpente e lo scorpione, così come i pesci di fiume e di mare, i molluschi a forma di utero e i polipi funesti, animali selvatici dei boschi e dei monti, 'cacciati' e cacciatori, mansueti e selvatici, uccelli di palude, oca, anatra e airone, così come la civetta notturna e la colomba. E gli animali domestici, mucca e toro, capra, maiale e pecora, ma anche le api, e animali fantastici quali il grifone e la Sfinge”³¹³.

La Grande Madre regna sul mondo animale senza antagonismi né ostilità, rendendo mansueti anche quelli più selvaggi, troneggiando sulle bestie feroci che la seguono in un corteo maestosamente fedele e quieto. Pensiamo, ad esempio, alle descrizioni omeriche di Circe nell’*Odissea* e di Afrodite negli *Inni Omerici* (di seguito):

"E intorno c'erano lupi montani e leoni,
che lei stregò, dando farmachi tristi.
Questi non si lanciarono sugli uomini, anzi,
con le code dritte a carezzarli si alzarono.
Come i cani intorno al padrone, che dal banchetto ritorna,
si sfregano; perché porta sempre qualche dolce boccone;
così intorno a loro i lupi zampe gagliarde e i leoni
si sfregavano; allibirono quelli a veder mostri paurosi”³¹⁴.

*

"...al suo seguito
docili andavano grigi lupi, fieri leoni,

³¹¹ G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 103-104.

³¹² *Ivi*, p. 101.

³¹³ E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 274.

³¹⁴ *Odissea*, Canto X, vv. 212-219, Einaudi, Torino, 1963 (versione di Rosa Calzecchi Onesti), cit. in *ivi*, p. 273.

orsi, e veloci pantere avidi di caprioli:
al vederli gioiva nella mente e nel cuore,
e infondeva nei loro petti il desiderio: ed essi, tutti
nel medesimo tempo, giacevano a coppie nelle vallate
ombrose"³¹⁵.

A sottolineare l'affinità che lega la polarità oscura del Femminile con il mondo animale concorrono, infine, anche manifestazioni dell'immaginario proprio con questo ibridate: queste ribadiscono la dimensione materiale, inconscia, istintiva, inumana e, al tempo stesso, sovrumana dell'archetipo del Femminile. Tipicamente, dette immagini femminili negative appaiono umane nella parte superiore del corpo e con sembianze animali nella parte inferiore dello stesso³¹⁶. L'iconografia del Femminile oscuro attinge indistintamente ad animali afferenti a svariati elementi, alternando contaminazioni ittiche (si pensi alle Sirene) a forme alate arricchite di zampe artigliate da rapace³¹⁷ (si pensi alle Arpie, alla Sfinge³¹⁸, o a fusioni con avvoltoi³¹⁹ e corvi, "uccelli dei morti" in quanto divoratori di cadaveri³²⁰). Non mancano, inoltre, teriomorfismi ed isomorfismi animali-lunari che includono rettili (oltre al già visto simbolismo ofidico, elemento iconografico del tutto privilegiato del Femminile oscuro), insetti (come i ragni), orsi, leoni, giaguari, pantere³²¹, tigri³²² ed altre belve pericolose in genere³²³. I lati oscuri della Grande Madre manifestano, inoltre, alcuni particolari tratti di androginia connessi alla già descritta condizione uroborica dell'archetipo del Femminile; questi rendono ragione dell'iconografia legata ad un Femminile soffocante in cui spesso si assiste ad una mescolanza teriomorfa proprio con elementi che si associano con evidenza al principio Maschile, colto nell'aspetto più aggressivo, invadente, perforante e distruttivo quali, ad esempio, zanne, lingue sporgenti od artigli³²⁴.

³¹⁵ *Inni Omerici*, V, vv. 70-74 cit. in *ivi*, pp. 273-274.

³¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 171.

³¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 273.

³¹⁸ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 119.

³¹⁹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 149.

³²⁰ Cfr. *ivi*, p. 167.

³²¹ Cfr. *ivi*, p. 157.

³²² Cfr. *ivi*, p. 153.

³²³ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 94-98 e pp. 389 e segg.

³²⁴ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 173 e p.180.

2.3.1 Sessualità femminile e repressione sociale

Abbiamo già menzionato la fioritura di dibattiti pubblici in merito al tema della sessualità che, sul finire dell'Ottocento, contribuirono ad allentare le maglie della fitta censura che, durante secoli, era intervenuta a moderare e reprimere le pulsioni erotiche in seno alla coscienza collettiva occidentale. Grazie all'estendersi di questo discorso internazionale sulla sessualità, attivo tanto nel settore medico-scientifico quanto in seno ai movimenti femministi, si ampliarono conseguentemente anche le possibilità di trattare pubblicamente del caso specifico della sessualità femminile³²⁵. L'emersione della coscienza matriarcale tra Otto e Novecento fu, però, ostacolata dalle frange più reazionarie e rappresentative della cultura patriarcale, fondata sulle tendenze immobilistiche ed apertamente anti-matriarcali del Senex. Abbiamo già sottolineato anche la portata del timore per le dimensioni indistinte dell'inconscio e la conseguente repulsione che la società del tempo manifestò per le tendenze più androgine afferenti al caos primordiale che ad esso corrisponde; ricordando quanto questa matrice androgina si riconnetta, in particolare, proprio alle pulsioni erotiche afferenti al Femminile trasformatore negativo (A-), si intende con maggiore chiarezza perché fu proprio la condotta sessuale femminile uno degli ambiti più duramente soggetti alle tendenze censorie della cultura borghese patriarcale. I già citati cambiamenti orientati in un senso più libertario in relazione alla manifestazione delle pulsioni libidiche stentarono ad estendersi anche allo specifico sottoinsieme della condotta femminile: la libera manifestazione, su di un piano sociologico, degli aspetti erotici del carattere trasformante negativo della Grande Madre, nel contesto ispano-americano rigidamente patriarcale, avvenne in scala inevitabilmente ridotta rispetto al contesto europeo; ugualmente, trattare pubblicamente tematiche attinenti alla sessualità femminile non fu un obiettivo facilmente raggiungibile per delle società, come quelle ispano-americane, rette da valori ancor più rigidamente patriarcali rispetto ai corrispettivi europei. La maggior parte dei valori morali che, durante il XIX secolo, avevano forgiato l'idea di adeguatezza, consonanza e normalità relative alla condotta sessuale femminile rimasero, infatti, pressoché immutati durante i tre decenni in cui è circoscritta la presente ricerca. A fronte della maggiore flessibilità di costumi che si manifestò dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, anche le possibilità di espressione sessuale individuale per gli uomini si erano fatte gradualmente più ampie; la repressione

³²⁵ Cfr. S. Garton, *op. cit.*, pp. 148-168.

esercitata per secoli dalla coscienza patriarcale ai danni delle pulsioni erotiche del Femminile e l'imprescindibile e parallela volontà di incanalare efficacemente le manifestazioni più irrazionali della stesso al fine di mantenere alto il controllo sociale non avrebbero mai potuto consentire un immediato e tangibile sovvertimento in tal senso anche per il genere femminile. Proprio l'espressione della sessualità di questo si confermò, anzi, come uno degli ambiti più soggetti al vaglio censorio della società borghese finesecolare³²⁶. Le norme sociali e le leggi morali e giuridiche che si riferivano alla specifica condotta sessuale femminile rimasero ben rigide in caso di trasgressione: la morigeratezza del Femminile continuò sempre ad intendersi come un requisito sociale del tutto imprescindibile. Questa necessità si radicava nel timore che l'eventuale risveglio della Grande Madre erotizzata sarebbe coinciso con un moto destabilizzante che avrebbe minato la stabilità della società, evidentemente fondata su di un'ideologia familiare in senso più tradizionale³²⁷. Anche per questo, le reazioni del patriarcato ai tradimenti perpetrati da donne appaiono così dure: la castità della donna, fatta esclusione del naturale dovere di procreazione³²⁸, era la moneta con cui questa doveva ripagare il patriarca che le garantisse identità e protezione socio-economica. Secondo la morale patriarcale e borghese, mediante l'istituzione matrimoniale si accordava al Femminile uno status di rispettabilità dovuto all'assegnazione di uno spazio domestico all'interno del quale esprimersi socialmente: ciò costituiva parte integrante di un patto che non implicava esclusivamente un dovere individuale e familiare, ma rappresentava un impegno che, più o meno implicitamente, acquisiva i termini di un accordo nazionale; il *vaso-corpo* del Femminile ed il controllo della sessualità dello stesso si configuravano, cioè, come la *conditio sine qua non* della stessa stabilità e coesione nazionale. L'onore,

³²⁶ Cfr. J. L. Matus, *Unstable Bodies: Victorian Representations of Sexuality and Maternity*, Manchester University Press, 1995, pp. 21-47.

³²⁷ Cfr. A. Carotenuto, *Anima*, cit., pp. 30-32.

³²⁸ Nella morale cattolica, già San Paolo aveva sancito la subordinazione della sposa al compagno. Almeno a livello sessuale, però, alla donna inizialmente furono garantiti maggiori diritti: il concetto di *dovere coniugale* si basava, infatti, sulla presunta uguaglianza *in hoc, enim, pares sunt* in cui è dovere morale dell'uomo comprendere le esigenze tacite della donna che questa, "per pudore", non può formulare direttamente e, una volta intese, soddisfarle di conseguenza. Questa concezione teologica, nell'applicazione pratica, si tradusse, però, in una relazione assolutamente non egualitaria dei sessi: il Femminile, i cui desideri dovevano essere interpretati dal Maschile e non direttamente comunicati, fu spossessato della possibilità e del diritto di esprimere attivamente e liberamente la propria sessualità. L'uguaglianza di diritti sul corpo, in sostanza, non corrispose ad un'identità di ruoli sessuali o di uguaglianza nei rapporti carnali in seno alla teologia cattolica. All'uomo spettava, secondo la Chiesa, un ruolo attivo (*agens*), mentre alla donna uno passivo (*patiens*): modificare questi ruoli era considerato un peccato perché avrebbe corrisposto ad un'alterazione della volontà divina di distinzione tra i generi. Da questa convinzione derivò, inoltre, anche l'ingerenza cattolica nelle posizioni amorose assunte dai coniugi: queste dovevano essere convenienti e rispettose della natura delle cose, rigidamente prestabilita dall'alto ed in cui l'ordine attivo-passivo non avrebbe dovuto subire alcun tipo di rivolgimento e messa in discussione (cfr. J-L. Flandrin, *Il sesso e l'Occidente. L'evoluzione del comportamento e degli atteggiamenti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, pp. 130-140).

tanto del patriarca quanto della patria, durante tutto il XIX ed anche durante i primi decenni del XX secolo, rimase strettamente correlato alla capacità, da parte della famiglia e dello stato, di gestire, reprimendola, l'irrazionalità istintiva associata alla pulsione erotica del Femminile. In una cultura retta dalla coscienza patriarcale e dal regime diurno dell'immaginario, questa, infatti,

“ [...] si pone [...] sotto l'autorità di un monarca divino e paterno, non tollerando, della pulsione, che l'aggressività maschile e la combattività che essa condisce con purificazioni ascetiche e battesimali”³²⁹.

Nell'immaginario ispano-americano, la specifica polarità A- dell'archetipo della Grande Madre, simboleggiata dalla donna seduttrice e maliziosamente ingannevole, si somma alla figura storica della Malinche³³⁰, elemento chiave durante la conquista messicana che favorì l'ingresso dell'invasore europeo nel nuovo mondo. Le dimensioni simboliche di questa figura sono molteplici: tra le svariate sfumature che la riguardano, essa appare come espressione privilegiata del Femminile debole davanti al peccato, un'Eva autoctona che se ammalia e seduce, al tempo stesso, però, si vende, tradisce e, proprio a causa della propria indipendenza erotica, finisce per gettare interi ordini sociali nel caos del cambiamento e della trasformazione negativa³³¹. L'opposta figura del Femminile moderato e rigorosamente virtuoso, che si lascia guidare dal Maschile nel mantenersi lontano dalla potenziale licenziosità di un'attiva vita cittadina, si caricò di una valenza disciplinante tanto in senso sociale quanto politico. Basti pensare al fatto che lo stesso fenomeno dell'immigrazione europea, dilagante durante il XIX secolo, non solo si era tradotto nell'aumento del numero di donne nubili, ma anche nella presenza massiva di stranieri all'interno dei diversi contesti nazionali. Il mantenimento dell'onore connesso alla condotta sessuale femminile divenne una questione sempre più spinosa, di pari passo con l'aumentare dell'urbanizzazione e dell'accesso alla formazione professionale di un numero sempre più elevato di donne, anche di ceto medio alto, che sfuggivano al controllo patriarcale della sfera domestica, esponendosi alla frequentazione quotidiana e ripetuta di uomini diversi dal marito e dai parenti, in una duplice ed inquietante promiscuità, tanto in senso uomo/donna quanto in quello autoctono/straniero:

³²⁹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 240.

³³⁰ Cfr. R. Philips, “Marina/Malinche: Masks and Shadows” in B. Miller, *op. cit.*, pp. 97-114, cfr. C. Alvarez, “La herencia de la Malinche en Ribeyro” in R. Forgues, *op. cit.*, pp. 21-32 e cfr. L. Leal, “Female Archetypes in Mexican Literature” in B. Miller, *op. cit.*, pp. 227-242.

³³¹ Schurz, W. L., *This New World: the Civilization of Latin America*, George Allen and Unwin, Londra, 1961, p. 111, cit. in K. Różańska, *op. cit.*, p. 4.

“La prostitución femenina, la incorporación de la mujer a nuevos sectores productivos de la sociedad, así como la existencia de clubes para varones hizo posible que a un nivel social, pudiéramos constatar que la preocupación que aparecían en muchos de estos textos no fue únicamente literaria, sino también y sobretodo, una preocupación esencial para muchos hombres y mujeres³³²”.

La medio-alta borghesia ottocentesca aveva ammantato la collocazione del Femminile all'interno delle mura domestiche del segno sociale della propria condizione agiata ed elitaria: ciò si verificò anche in virtù del fatto che sempre più donne dell'incrementata classe operaia, neppure desiderandolo, si sarebbero potute permettere il lusso di dedicarsi esclusivamente alla cura del focolare domestico e della prole³³³. Alicia Moreau de Justo ci ricorda, ad esempio, che nell'Argentina del primissimo Novecento "a una muchacha que saliera sola, sin compañía, y sobre todo si salía al anochecer, y más de noche, ya le ponían un sello encima. Y no se lo ponían los hombres solamente, sino también las mujeres"³³⁴. Nell'immaginario collettivo finì, cioè, per crearsi un'evidente correlazione tra autonomia sociale femminile e relazioni sessuali commerciali. Il Femminile appariva come naturalmente debole, destinato al peccato e alla promiscuità sessuale se non fosse stato rigidamente guidato dal Maschile, nella veste dei padri e dei mariti. Nelle pagine della rivista argentina *El recreo de las niñas*, in un articolo del 1864, si sostenne, ad esempio, che “es preciso confesarlo, hijas mías: las mujeres nacen muy débiles e inclinadas al pecado”³³⁵. Se l'autorità religiosa condannava duramente la concupiscenza in quanto ritenuta in grado di trasmettere il peccato originale, il rifiuto del piacere da parte delle donne non poteva che essere letto come un segnale di virtù religiosa da trasmettere alle fanciulle durante i processi educativi: questa, infatti, era ritenuta un tratto morale non soltanto appropriato ed auspicabile, ma totalmente imprescindibile al fine di poter considerare una fanciulla come "normale"³³⁶. La diversificazione concettuale tra maschio e femmina, sancita anche dalla morale religiosa, si era tradotta in una doppia morale applicabile ai due sessi, giustificando, di conseguenza, l'adozione di etiche differenti. Ciò non fece altro che rafforzare un regime di dominio del Maschile sul Femminile: le stesse informazioni e disquisizioni in merito alla fisiologia ed alla sessualità di quest'ultimo, a causa di un tasso di alfabetizzazione incredibilmente sbilanciato tra i due sessi, rimase a lungo tempo interamente in mani maschili³³⁷. Le funzioni sessuali femminili, durante tutto l'Ottocento, apparivano come una

³³² J. Camacho, *op. cit.*

³³³ Cfr. K. Lehman, *op. cit.*, pp. 120-121.

³³⁴ A. Moreau de Justo, cit. in A. Lavrin, *Mujeres*, cit., p. 167.

³³⁵ L. Skinner, *op. cit.*, p. 65.

³³⁶ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., p. 101 e cfr. N. Hanway, *op. cit.*, pp. 19-50.

³³⁷ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., pp. 11-14.

sconveniente questione medica, in merito alla quale le donne manifestavano un'ignoranza pressoché totale: nelle riviste a loro dedicate non si affrontavano questo tipo di argomenti e persino negli stessi circoli sociali e famigliari il tema si evitava con la massima cura. Non esisteva un momento preciso lungo il percorso educativo di una fanciulla in cui a questa fossero fornite informazioni adeguate in merito alla propria vita intima: ciò che si imparava derivava o da conversazioni segrete con coetanee o da esperienza personale diretta; l'educazione che la cultura borghese impartiva tanto ai bambini quanto alle bambine fu fortemente condizionata dal pudore e dall'idea di peccato veicolati della morale cattolica. Soprattutto alle fanciulle era severamente proibito discutere d'amore e di sessualità: la stessa rottura di questo tabù rischiava di comportare la perdita dell'onore; si auspicava, infatti, che le fanciulle ignorassero completamente le dinamiche coinvolte nei processi dell'accoppiamento fisico³³⁸. Già dall'infanzia si temeva il risveglio del lato trasformatore negativo dell'archetipo e si controllavano i comportamenti delle bambine allo scopo preservare quell'ideale di innocenza e di purezza che, secondo la morale del tempo, queste avrebbero dovuto continuare ad incarnare anche in età adulta: la società borghese giunse persino, in certe occasioni sfortunate, ad accusare le stesse giovinette di comportamenti voluttuosi e da adescatrici, con la conseguenza di rendere sempre più labili gli ambigui confini esistenti tra seduzione e violenza carnale³³⁹. Al primo segnale di condiscendenza femminile (vera o presunta che fosse), gli uomini si sarebbero sentito legittimati ad insistere al fine di ottenere la consumazione dell'amplesso: la propensione delle donne al piacere e la libera espressione di queste pulsioni si riteneva, dunque, che dovesse mantenersi ai livelli minimi anche per supposte ragioni di ordine sociale. Se preservare il decoro femminile equivaleva alla strenua difesa della verginità, parimenti necessario appariva il rispetto di un rigido sistema di norme sociali volte a scongiurare eventuali maldicenze³⁴⁰ sulla condotta femminile. L'allarme sociale riguardante la conservazione della virtù delle donne appartenenti ai ceti più bassi e più esposte alla promiscuità non si placò mai del tutto durante l'Ottocento: l'accusa di debolezza carnale (nuovamente, vera o presunta che fosse) si pagava per la vita e lo status dettato dal mantenimento dell'onore, una volta compromesso, non si recuperava più. La perdita dell'onore era talmente paventata da far sì, ad esempio, che le cronache rioplatensi del secondo Ottocento si popolassero di morbose descrizioni di

³³⁸ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 34-40.

³³⁹ Cfr. J. R. Walkowitz, "Sessualità pericolose" in G. Duby, M. Perrot, *Donne: l'Ottocento*, cit., pp. 405-440.

³⁴⁰ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 40-43.

casi di prostituzione 'involontaria', subita da giovani donne sottratte da casa, allontanate dal loro ambiente, indirizzate al commercio del proprio corpo da persone senza scrupoli e ritrovate dalle famiglie, a settimane di distanza, ormai socialmente compromesse³⁴¹. In Messico, ad esempio, numerosi furono i testi a scopo moralizzante pubblicati durante il XIX secolo, come l'anonimo *Cartas a mi hija*, in cui si raccomandava alle signorine del tempo di evitare di partecipare a balli che avvenissero in situazioni di promiscuità per non rischiare di infangare il proprio buon nome³⁴². L'estetica dell'impassibilità costituiva un requisito irrinunciabile per la futura sposa borghese: la necessità di non mostrare eccessi di alcun tipo è figlia di quell'inappetenza libidica che, nell'immaginario patriarcale, caratterizza il Femminile: questa supposta disparità fisiologica tra gli sposi legittimava, in modo più o meno sotterraneo, il tradimento maschile con le donne di facili costumi, le uniche a cui fosse concesso di mostrarsi attive e partecipi in tal senso³⁴³. Tutte quelle donne che non seppero o non vollero rispettare la censura dei propri istinti sessuali e che, per scelta o per necessità, si collocarono al di fuori delle convenzioni del tempo, entravano a far parte della schiera delle 'donne perdute', spesso trovando impiego nelle case di piacere in cui ci si dedicava alla prostituzione (in Argentina, ricordiamo, la prostituzione fu legalizzata già nel 1875)³⁴⁴. Solamente alle prostitute, *outsider* senza più alcuna possibilità di riscatto in quanto definitivamente estromesse dai ranghi delle convenzioni sociali, era concesso manifestare i tratti della polarità trasformatrice negativa dell'archetipo del Femminile. Se una parte della società del tempo faceva pressioni per loro rieducazione, la prassi più in voga fin verso la metà dell'Ottocento rimase quella di invocare l'ingresso di queste novelle sacerdotesse di Afrodite in istituti di correzione, reclamando l'adozione di misure punitive nei loro confronti. La morale sessuale ispano-americana, eredità della cattolicissima Spagna, non poteva far altro che imporre "la frustración visible, el soterramiento de los instintos, el silencio de toda irregularidad"³⁴⁵: il rifiuto di sottomettersi ai valori imposti dalla morale corrente appariva come un pericoloso tentativo di sovversione di principi considerati immutabili e sacri sia da un punto di vista teologico che scientifico; si "habilitaba la democratización de las diferencias de género, pero luego los aparatos jurídico, pedagógico y clínico la invalidaba con toda clase de

³⁴¹ Cfr. D. J. Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, University of Nebraska Press, 1991, pp. 17-36.

³⁴² Cfr. A. M. Saavedra, *México en la educación sexual*, México, B. Costa-Amic, 1967, p. 12.

³⁴³ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., pp. 145-148.

³⁴⁴ Cfr. D. J. Guy, *op. cit.*, pp. 17-36.

³⁴⁵ E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*

argumentos “legales” y “científicos”³⁴⁶. Durante tutto l'Ottocento, le scienze biologiche furono utilizzate per rilegittimare l'aristotelica convinzione in merito alla presunta inferiorità femminile, nel tentativo di rendere immutabile una realtà sociale improntata alla disuguaglianza di genere³⁴⁷:

“Particularmente preocupados por la sexualidad de la mujer, los hombres de ciencia diagnosticaron incansablemente el cuerpo femenino patologizando sus manifestaciones expresivas. Los mecanismos de disciplinamiento silenciaron su lenguaje verbal. Sin embargo, las histerias, clorosis y neurastenias eran los lenguajes simbólicos por los cuales hablaba su cuerpo. Inquisitivamente el ojo clínico la vigila para descifrar los secretos de un cuerpo que “no podía hablar”³⁴⁸.

Il concetto di normalità fisiologico-sociale, rigidamente definita in modo conforme alle necessità di asservimento ed addomesticamento delle pulsioni erotiche femminili, sanciva l'assenza pressoché totale dell'istinto erotico nella donna:

La atención que recibió el cuerpo y la conducta de la mujer durante el siglo XIX propició buena parte del desarrollo de las narrativas médicas. El cuerpo de la mujer intrigaba, bien por temor a su sexualidad, bien por temor a su independencia. Auscultar, diagnosticar, anatomizar ese cuerpo, era una manera de vigilarlo, cercarlo, y pre-escribirlo dentro de la autoridad de la letra científica, que al paso legitimó representaciones de la mujer basadas en el ojo e interés del saber patriarcal. De este modo, el sujeto médico habló por ella, y decidió sus patologías, y obviamente, la etiología moral de sus padecimientos³⁴⁹.

Per mantenere le componenti erotizzate del Femminile in uno stato di rimozione, la coscienza patriarcale si rivolse con frequenza alla scienza medica allo scopo di rafforzare la propria autorità e per avvallare le proprie teorie in merito all'assenza di pulsioni erotiche nella donna 'normale':

“La negación del placer sexual femenino se basó en textos médicos del siglo XIX. La medicina francesa tuvo gran influencia en el desarrollo médico latinoamericano, y aquella llegó a afirmar la disposición natural del hombre al goce y el placer mientras negaba la misma necesidad en la mujer”³⁵⁰.

L'accanimento con cui la cultura del tempo si abbatté sulla questione del piacere erotico femminile si enfatizzò in seguito a ricerche mediche che dichiararono l'orgasmo femminile ininfluenza ai fini del concepimento³⁵¹: dagli anni '40 dell'Ottocento, già in seguito agli studi di Félix Archimède Pouchet, decadde, infatti, la teoria che prevedeva la necessità del piacere femminile a fini procreativi,

³⁴⁶ B. González-Stephan, “La in-validez...”, cit., p. 63.

³⁴⁷ Cfr. N. Gerassi-Navarro, *op. cit.* pp. 129-140 e cfr. A. Bronfman, “Mismeasured Women: Gender and Social Science on the Eve of Female Suffrage in Cuba” in W. E. French, K. E. Bliss, *Gender, sexuality, and power in Latin America since independence*, Rowman & Littlefield, 2007, pp. 71-86.

³⁴⁸ B. González-Stephan, “La in-validez...”, cit., p. 63.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 69.

³⁵⁰ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

³⁵¹ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., p. 9.

sovvertendo tutte le convinzioni mediche in voga fino a quel momento³⁵². Già un ventennio più tardi, chiunque, seppur all'interno di trattati fisiologici, ponesse attenzione alla questione del piacere femminile sarebbe stato potenzialmente accusabile di immoralità³⁵³:

“La frigidez provenida de esta negación del derecho femenino al placer se convirtió en sinónimo de virtud para la mujer, quien, según Barrán, internalizó el placer como análogo de culpa. La mujer era concebida por el hombre como esposa casta o madre abnegada, pero fundamentalmente asexual”³⁵⁴.

Di fronte a questa supposta asessualità naturale, la manifestazione del piacere del Femminile finì per essere equiparata ad una patologia: il termine “ninfomania” iniziò a diffondersi già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento per identificare l'interesse “anormale” di alcune donne nel campo della gratificazione erotica. Se la morale del tempo consentiva all'uomo, seppur limitandone gli eccessi, di vivere la propria sessualità considerandola una componente normale della propria esistenza, la donna doveva intenderla esclusivamente in termini di sacrificio, atto di ubbidienza dovuto al proprio sposo e mai come un piacere fine a sé stesso a cui tendere per istinto proprio. Se l'eccesso di lussuria maschile era aspramente condannato, l'autoerotismo femminile era ritenuto responsabile di un numero di patologie ben più ampio rispetto al corrispettivo maschile: per scongiurare il tanto temuto onanismo femminile in certi casi si procedette direttamente alla cauterizzazione della clitoride³⁵⁵. Lo stesso Nordau classificò il Femminile erotizzato come frutto di degenerazione sociale, rappresentante di una barbarica regressione nell'indeterminato, creatura esecrabile e mostruosa al pari del già visto uomo effeminato³⁵⁶. Si pensi, ancora, all'opera di intellettuali quali l'argentino Hugo Vezzetti che analizzarono casi di psicopatologia femminile, unendo ricerche di medicina pubblica, igiene mentale e criminologia, al fine di fornire alla collettività ulteriori strumenti per codificare i comportamenti sociali. Tanto la componente fisica quanto quella psichica dei tratti del Femminile A- furono argomenti di cui si

³⁵² La dottrina cristiana concepiva il piacere fisico come un mezzo per indurre i coniugi all'atto riproduttivo, e quindi come un mero strumento fisiologico utile alla procreazione. Secondo le teorie mediche di Galeno la donna, però, al momento dell'orgasmo, avrebbe emesso un seme utile quanto quello maschile ai fini del concepimento: secondo questa teoria, anche il piacere femminile avrebbe mantenuto una propria legittimità fisiologica in quanto la sua assenza avrebbe reso imperfetto l'atto copulativo. Aristotele sostenne, invece, che la donna contribuisse al concepimento mediante il sangue mestruale accumulatosi nell'utero, rendendo, dunque, totalmente superfluo il piacere femminile. Questa seconda teoria prevalse (con l'eccezione del XVI e del XVII secolo, in cui la visione di Galeno tornò in auge) finendo per sancire la totale inopportunità quando non pericolosità dell'orgasmo nella donna (cfr. J-L. Flandrin, *op. cit.*, pp. 130-140).

³⁵³ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., pp. 130-133.

³⁵⁴ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

³⁵⁵ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., pp. 33-34.

³⁵⁶ Cfr. P. Lupo, *op. cit.*, pp. 157-166.

dibatté a lungo pubblicamente. Non solo l'erotismo, ma anche il tema della follia del Femminile attrasse un grande numero di psichiatri, psicologi e sociologi, impegnati, tanto in Europa quanto in Ispano-america, a ribadire spregiativamente la naturale appartenenza della donna al reame dell'irrazionalità e la conseguente necessità di estrometterla dalla sfera pubblica. Si perseguiva la pulizia del corpo e della mente della donna, stigmatizzando la benché minima manifestazione delle pulsioni incontrollate della polarità A- del Femminile al fine di mantenere incontaminato il corpo nazionale dal rischio di regressione nella barbarie dell'inconscio, ritenuta la conseguenza inevitabile di ogni eventuale incremento di autonomia espressiva del Femminile³⁵⁷. Menzioniamo solo alcuni dei numerosi trattati medici (ampiamente diffusi anche in Ispano-america) con cui, sul finire del XIX secolo, si tentò di codificare il comportamento sessuale femminile, quali *Man and Woman, A Study of Secondary and Tertiary Sexual Characters* (di Havelock Ellis, 1894), *Mental Differences between Man and Woman* (di C. J. Romanes, 1887) e *La donna delinquente, la Prostituta e la Donna Normale* (di Cesare Lombroso, 1894). Il costante tentativo di distinguere la norma dalla supposta deviazione rispose alla necessità di rafforzare il controllo sociale e garantire il mantenimento dello status quo su cui si fondava il prestigio e l'esistenza della classe media³⁵⁸; in questo senso, ad esempio, va inteso anche il *Mental Deficiency Act* con cui, in Inghilterra, si richiese la reclusione in manicomio per tutte quelle donne che mostrassero condotte sessuali non aderenti al canone patriarcale (quali ad esempio, le maternità avvenute al di fuori del matrimonio)³⁵⁹:

"Notablemente, a medida que la psiquiatria europea, a partir de Charcot, se empeña en disociar los males "femeninos" y en particular la histeria del origen genital que se les solía atribuir, el imaginario social en cambio refuerza ese vínculo.[...] En otras palabras: a medida que las representaciones de lo femenino se vuelven más complejas y menos estables, aumentan los esfuerzos por genitalizar el género, domiciliarlo "en su entidad de origen", como aumenta, proporcionalmente, la necesidad de controlar las manifestaciones de ese género, cuando no castigarlas"³⁶⁰.

Lo stesso matrimonio riparatore a seguito alla nascita di figli illegittimi, in certi casi, fu assimilato ad una forma di prostituzione legalizzata. Le prostitute, nell'Ottocento, venivano dipinte come criminali destinate geneticamente ad essere tali: l'adesione agli eccessi della lussuria fu, quindi, intesa come una marca patologica di degrado fisiologico del Femminile più che un'eventuale conseguenza di uno stato di miseria sociale. La progressiva liberalizzazione del dibattito pubblico in merito alla sessualità femminile anche nel contesto ispano-americano si diede, come già in

³⁵⁷ Cfr. F. Masiello, *Civilization and Barbarism*, cit., pp. 83-110.

³⁵⁸ Cfr. S. Garton, *op. cit.*, pp. 190-209.

³⁵⁹ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., p. 103.

³⁶⁰ S. Molloy, "La violencia...", cit., p. 537.

Europa e negli Stati Uniti, a conseguenza delle sempre più numerose ricerche di medici ed igienisti impegnati, durante le ultime due decadi del XIX secolo, nel tentativo di debellare, o quanto meno limitare, la diffusione delle patologie veneree; l'interesse pubblico su questi temi fu, quindi, sempre strettamente avvinto al dibattere sulle dinamiche patologiche legate al mondo della prostituzione: ne consegue che, nell'immaginario del tempo, le disquisizioni sulla sessualità femminile non poterono mai del tutto dissociarsi dalla sfera del peccato, del vizio e del degrado morale. Se già da decenni, nei circoli medici, si trattavano liberamente determinate tematiche, la diffusione di queste al di fuori dei gruppi di specialisti avvenne con più comprensibile gradualità. Si pensi, ad esempio, agli studi freudiani sull'isterismo che, attribuendo ad una cattiva gestione delle pulsioni libidiche l'eziologia di alcune delle principali psicopatologie associate al genere femminile, contribuirono ad un avvicinamento a questi temi nei dibattiti pubblici non prettamente specialistici:

“Cuando el psicoanálisis demuestra que los componentes ordinarios de la personalidad femenina son “el masoquismo, el odio por uno mismo y la pasividad”, y propone al lesbianismo como un problema a curar, deja absolutamente en claro que el género es una construcción cultural, no un dato de la naturaleza”³⁶¹.

Col passare del tempo, i toni dei dibattiti in merito al Femminile erotizzato, nati all'interno di una prospettiva di prevenzione medica, si fecero via via più smalizati e flessibili. Con i crescenti studi sulla biologia e psicologia, con l'attività delle femministe³⁶² e dei gruppi di anarchici che si unirono alle battaglie di queste ultime³⁶³ e con le riflessioni di politici, giuristi ed educatori interessati al tema per i risvolti sociologici ad esso sottesi divenne sempre più evidente come non fosse possibile attuare riforme sociali ed occuparsi del progresso nazionale senza studiare nel dettaglio anche le questioni legate alla sfera dell'intimità sessuale femminile. Questo percorso richiese, ovviamente, diversi decenni per perfezionarsi: ancora sul finire del

³⁶¹ A. Ortega, S. Rosano, *op. cit.*, p. 13.

³⁶² Gli autori e le autrici femministe furono assai cauti nell'affrontare l'argomento: prima di trattare apertamente di temi concretamente sessuali, iniziarono dibattendo di questioni sociali in modo astratto, soffermandosi sull'ingiustizia dell'applicazione di un diverso codice morale per gli uomini e per le donne. Un'eccezione a questo atteggiamento di pudore politico lo si trova negli scritti di María Abella de Ramírez in cui si denuncia la disparità delle condotte sociali imposte ai due sessi: questa fu una delle prime trattazioni pubbliche relative alla sessualità femminile al di fuori dell'ambito medico-scientifico.

³⁶³ Anche le teorie anarchiche diffuse ad inizio del XX secolo contribuirono alla liberazione della sessualità femminile: queste, che rifiutavano la monogamia a favore dell'amore libero, si opposero con forza ai freni sociali e religiosi che limitavano l'espressione dell'individuo, di qualsiasi tipo essa fosse, compresa, quindi, quella sessuale. In Argentina, il dibattito sessuale condotto dagli anarchici sulla rivista *La Protesta Humana* causò un vero e proprio scandalo nel perbenismo della società del tempo. In quel periodo, gli scrittori anarchici furono, di fatto, gli unici sostenitori, anche politici, del piacere fisico esteso ad entrambi i sessi. Si pensi, ad esempio, alla diffusione di tematiche inerenti alla sessualità femminile compiute sulle tribune della rivista anarchica “La voz de la Mujer” (cfr. F. Masiello, *Civilization and Barbarism*, cit., pp. 83-110).

XIX secolo, questo tipo di trattazioni stentavano ad apparire sulla stampa dedicata ad un pubblico femminile. Un cambiamento in tal senso si diede all'alba del Novecento, in concomitanza con l'ingresso delle donne alle scuole di medicina: in quegli anni, le donne guadagnarono la possibilità di studiare in modo autonomo la propria anatomia specifica e la biologia riproduttiva. Grazie all'emancipazione del Femminile in ambito accademico fu, dunque, possibile contrastare il monopolio maschile sul discorso scientifico: ciò contribuì a mettere in discussione quegli stessi principi teorici biologici-evolutivi in virtù dei quali la coscienza patriarcale manteneva il Femminile relegato in una posizione di subordinazione e d'inferiorità. Forti del prestigio associato ad una carriera universitaria e dalla condizione di relativa immunità che questa garantiva nel dibattere di argomenti percepiti come sconvenienti per un pubblico femminile, le donne medico iniziarono ad occuparsi attivamente della sessualità femminile, dando vita a campagne informative, in larga parte relative alle malattie del sistema riproduttivo ed alla contraccezione. Alla già citata femminista argentina Elvira Rawson de Dellepiane (che dedicò a questo argomento la propria tesi di laurea) si deve la prima iniziativa relativa ad un'educazione sessuale impartita da una prospettiva femminile. Nell'affrontare tematiche percepite come scabrose dalla società del tempo, seppur avvalendosi di eufemismi e perifrasi, la studiosa poté finalmente trattare il tema in modo obiettivo, fungendo da modello per altre scienziate che, dopo di lei, presero a dispensare suggerimenti medici in merito alla gestione della sessualità femminile. Anche grazie a questi primi audaci dibattiti sulle funzioni sessuali femminili portato avanti dalla pioniere della medicina³⁶⁴, l'immaginario sul Femminile del primo Novecento vide l'avvio di un processo di ristrutturazione in cui la centralità della donna-angelo, apparentemente priva di funzioni fisiologiche, andò progressivamente dissipandosi. Durante le prime due decadi del XX secolo, apparvero sempre più studiose ed attiviste che si rivolsero direttamente ad un pubblico femminile, incoraggiandolo a non accettare codici di comportamento dettati dagli uomini ed imposti solamente al sesso femminile³⁶⁵. Ben consapevoli di quanto la coscienza collettiva del tempo (e, quindi, la realtà sociale con essa) non fosse pronta a rinunciare alla morale imposta

³⁶⁴ In Uruguay, fu, invece, Paulina Luisi la principale sostenitrice di un dibattito pubblico sull'educazione sessuale femminile (cfr. S. Darré, *op. cit.*, pp. 57-64).

³⁶⁵ Cfr. L. Sosa de Newton, *Las Argentinas. De ayer a hoy*, Buenos Aires, Ediciones Zanetti, 1967, pp. 142-159. Cecilia Grierson (1850-1934) fu la prima donna argentina a laurearsi in medicina nel 1889 e già nel 1893 era a capo della "Escuela de enfermería". Alla sua iniziativa si deve anche la fondazione del *Consejo Nacional de Mujeres de la Argentina*. Nel 1905 solamente una decina di donne si erano laureate in argomenti scientifici presso l'università di Buenos Aires. Questo numero raddoppia nel giro di soli cinque anni: tutte queste pioniere della medicina furono accanite sostenitrici del progresso sociale ed economico che sarebbe derivato dall'emancipazione femminile (cfr. J. Luder, "Mujeres que matan" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII. n. 176-177, Luglio-Dicembre 1996, nota n. 5 pp. 784-785).

dalla tradizione patriarcale, queste donne evitarono di adoperare toni sovversivi, limitandosi, nella maggior parte dei casi, ad auspicare che l'educazione delle generazioni future potesse fondarsi su di una maggiore uguaglianza sociale e sessuale tra i generi. Nel complesso, il dibattito sulla sessualità del Femminile, trattato quasi esclusivamente sotto il punto di vista della salute pubblica e della politica eugenetica in voga negli anni '20, non poté affrontarsi in modo veramente flessibile fino agli anni '40 del Novecento, quando le relazioni tra generi iniziarono a concepirsi in modo concretamente meno sbilanciato rispetto agli inizi del secolo³⁶⁶.

L'immaginario collettivo in merito al Femminile erotizzato (A-), durante l'Ottocento e i primi decenni del Novecento, patì con evidenza il condizionamento di una prospettiva rigidamente manicheistica secondo la quale l'erotismo e la sensualità non potevano in alcun modo integrarsi con le componenti più tradizionali ed apprezzate dell'archetipo del Femminile (M+ ed A+). Questa lacerante dicotomia che la coscienza collettiva del tempo impose all'archetipo della Grande Madre nell'osservazione degli aspetti trasformativi di questa è una conseguenza del fatto che la coscienza patriarcale, assoggettata al regime diurno dell'immaginario, tende proprio a reprimere e combattere "l'Eros notturno e femmineo" con il ricorso a "simboli antitetici, purificatori e militanti"³⁶⁷. Non sorprende, quindi, la visione bipolare a cui la donna fu sottoposta nell'immaginario borghese canonico: totalmente asessuata, materna, angelica, ingenua, casta e sentimentale³⁶⁸ o meretrice deviata, maliziosa, cinica e socialmente pericolosa. Nella percezione altamente diairetica figlia della coscienza patriarcale, Afrodite ed Era, Lilith e Sophia non sono concepibili come sfumature riconducibili ad una totalità archetipica:

"The fear is so overwhelming that it results in splitting woman into a higher and lower femaleness, and the man can have a relationship to only one aspect at time; [...] Here [...] it is [...] always a question of 'fear of the Feminine', of a 'fear of woman' that is experienced as so overwhelming in its totality that the incompletely developed male feels he is no match for it"³⁶⁹.

Al Femminile, il patriarcato concedeva di offrirsi alla coscienza collettiva come la discendente di Eva/Malinche peccatrice e traditrice o come la casta e virtuosa figlia spirituale di Maria immacolata³⁷⁰: le possibilità espressive per il genere femminile risiedevano unicamente nell'adesione definitiva ad una delle due estremità dell'asse trasformativo dell'archetipo della Grande Madre. O la donna accettava di farsi

³⁶⁶ Cfr. A. Lavrin, *Mujeres*, cit., pp. 165-246.

³⁶⁷ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 239.

³⁶⁸ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., p. 100.

³⁶⁹ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 259.

³⁷⁰ Cfr. C. Rodríguez Reyes, *op. cit.*

manifestazione della dimensione A+, con le sue figurazioni femminili eteree ed angelicate, o la conseguenza sarebbe stata quella di ricadere immediatamente nella polarità opposta A- della Giovane Strega. Una volta compromessa la purezza, non sarebbe più stato possibile rientrare nei ranghi della socialità rispettabile; la coscienza collettiva patriarcale non poteva contemplare oscillazioni dinamiche dalla sfera negativa a quella positiva dell'archetipo e la scure dicotomica puntualmente si abbatté impietosa su ogni espressione sociale e su ogni rappresentazione iconografica del Femminile. Durante tutto il XIX e fino ai primi decenni del XX secolo, in tutta Ispano-america si pubblicarono articoli e saggi che rispondevano all'evidente tentativo di guidare il comportamento femminile, rafforzando la percezione comune di un Femminile inevitabilmente scisso tra i poli A+ ed A-; in questo tipo di pubblicazioni, le virtù mariane (come abnegazione, delicatezza, candore, tenerezza, ingenuità, amabilità) apparivano come doti da coltivare, mentre gli opposti vizi di Eva peccatrice (come irrazionalità, lussuria, frivolezza, incostanza, inganno, malizia e vanità³⁷¹) come difetti e perversioni da estirpare:

"[...] patriarchal ideology is based on keeping the anima unconscious, and on a conflict in which the Feminine and woman is experienced not as a unity but only as polar opposites. Thus woman and the Feminine appear either as a negative, downward-pulling force, a swamp woman or water sprite, or as a positive, uplifting force, as angel or goddess"³⁷².

L'evidente svalutazione del Femminile erotizzato (A-) costituisce un'ennesima manifestazione della volontà della coscienza patriarcale di mantenere nel rimosso e non lasciar emergere alla superficie della collettività cosciente le dimensioni più irrazionali e pulsionali dell'esistenza: "le nature forti - o dovremmo piuttosto dire deboli? - [...] tagliano il nodo gorgiano invece di scioglierlo"³⁷³. Paralizzata dal timore, la coscienza patriarcale, in regime di monopolio archetipico durante tutto l'Ottocento, precluse ogni relazione sana tanto con l'inconscio quanto con il Femminile personalizzato che lo rappresenta:

"The consequence of the patriarchal male's haughtiness toward women leads to the inability to make any genuine contact with the Feminine, i. e., not only in a real woman but also with the Feminine in himself, the unconscious"³⁷⁴.

³⁷¹ Cfr. L. Skinner, *op. cit.*, p. 65.

³⁷² E. Neumann, *Fear*, cit., pp. 263-264.

³⁷³ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 39.

³⁷⁴ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 264.

2.3.2 Il Femminile tra Eros e Thanatos: diffusione di nuovi *topoi*

Già a partire dagli inizi del XIX secolo, elementi quali crudeltà, bellezza, fascino e pericolosità si convertirono in vere e proprie costanti dell'iconografia del Femminile: il riflesso letterario della donna si fece torbido, sprezzante del rischio e sostanzialmente letale per l'uomo, in virtù delle intense capacità seduttive di cui questa era dotata. Il monopolio nell'immaginario della donna-angelo dalle pulsioni erotiche atrofizzate iniziò gradualmente a venire meno. Questa prese a deformarsi nel suo esatto opposto, cedendo il passo, in un moto liberatorio e compensatorio dell'inconscio collettivo, all'avanzata di una Musa negativa esprimente tendenze erotiche specularmente ipertrofiche³⁷⁵: demoniaco, ribelle ad ogni sintesi, inespugnabile, insensibile, sensuale e sinuoso, questo nuovo Femminile dal comportamento ambiguo raramente appariva interpretabile secondo i dettami della morale corrente. Rogers, nel suo testo *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, dedica un intero capitolo allo studio della dicotomia del Femminile letterario, identificando come responsabili di questa scissione due figurazioni archetipiche prevalenti che, di fatto, sono riconducibili alla distinzione tra polarità A+ ed A- proposta da Neumann: la pura e casta moglie, dai tratti somatici angelici (pallida, bionda e con gli occhi azzurri) si contrappone alla sensuale amante tentatrice, dai tratti somatici diabolicamente inquietanti (scura, mora e dallo sguardo infuocato). Già durante il periodo del romanticismo ispano-americano e dell'apice stilistico delle *novelas de fundación*, si assiste alla sublimazione letteraria di questa fondamentale dicotomia archetipale che da sempre ha riguardato il Femminile sotto il regime censorio patriarcale. Nella produzione letteraria di Mármol, ad esempio, la donna idealizzata A+ (colei che, cioè, *vive más en el espíritu que en el cuerpo*³⁷⁶) si perfeziona identitariamente nel rapporto antitetico con il Femminile A- che manifesta

"[...] cierto secreto de voluptuosidad instintiva que impresiona fácilmente la sangre y la imaginación de los hombres; en contrario de esa impresión puramente espiritual que reciben de las mujeres en quienes su tez blanca y rosada, sus ojos tranquilos y su fisonomía cándida revelan cierta lasitud de espíritu, por la cual los profanos las llaman indiferentes, y los poetas, ángeles"³⁷⁷.

Non a caso le stesse scelte lessicali attuate da Isaacs in *María* nella gestione dell'iconografia del Femminile mostrano una medesima tendenza diairetica nello

³⁷⁵ Cfr. G. Jung, *Madre*, cit., p. 50.

³⁷⁶ J. Mármol, *Amalia*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 114.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 115.

scindere la polarità trasformatrice positiva da quella negativa dello stesso; si pensi, ad esempio, alla disparità rappresentativa che oppone la figura della protagonista (appartenente con evidenza, già dallo stesso nome, al polo A+ del Femminile) a quella della mulatta³⁷⁸ Salomé (che si colloca nell'opposta polarità A-):

“Mientras que para referirse a María siempre utilizó palabras como dulce, virginal, pura, casta, para referirse a Salomé utilizó palabras como boquirrubia, maliciosa, húmedos, labios. Además de los vocablos para expresarse acerca de la blanca y la negra, el autor incluyó a su personaje principal dentro de dos escenarios totalmente distintos para desarrollar los diálogos que mantuvo con las dos”³⁷⁹.

Questi estremi iconografici rispondono alla distinzione qualitativa attinente all'asse trasformatore dell'archetipo della Grande Madre per cui la Musa-angelicata del polo A+ si riflette, invertita, nella Giovane Strega, seduttrice demoniaca e distruttrice, del polo A-:

“La mujer puede mediar entre el artista y lo desconocido inspirándole a alcanzar las alturas más sublimes del espíritu o, y a la vez, lanzarlo a la degradación más ruin de la materia”³⁸⁰.

Già in seno all'estetica romantica si ravvisano svariati esempi di personaggi letterari femminili che affidano al lettore il compito di riconoscere una rappresentazione specularmente sdoppiata e camuffata di sé stessi lungo i percorsi narrativi che li riguardano³⁸¹. La necessità della coscienza di incasellare il Femminile in schemi sociali rigidamente prescritti comportava l'impedimento di uno sviluppo autentico ed armonico della personalità individuale e delle rappresentazioni collettive del Femminile; a ciò corrispose un'esigenza di drammatizzare e sublimare, almeno sul piano dell'immaginazione artistica, questa profonda e disfunzionale frammentazione inconscia³⁸²:

“Attempting to account for this <<symbolic ambiguity>> Ortner explains, <<both the subversive feminine symbols (witches, evil eye, menstrual pollution, castrating mothers), and the feminine symbols of transcendence (mother goddesses, merciful dispenser of salvation, female symbols of justice>>, by pointing out that women <<can appear from certain points to stand both under and over (but simply outside of) the sphere of culture hegemony>>”³⁸³.

³⁷⁸ Cfr. G. Andreo García, “Sobre la construcción social de la imagen femenina: la mulata en la litografía cubana en XIX” in R. Forgues, *op. cit.*, pp. 33-51.

³⁷⁹ M. X. Hoyos Mazuera, *op. cit.*, pp. 101-102.

³⁸⁰ C. Correás de Zapata, “Escritoras latinoamericanas: sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder”, in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133, Luglio-Dicembre 1985, p. 592.

³⁸¹ Si veda, a questo riguardo S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Mad Woman in the Attic*, Yale University Press, Londra, 1979.

³⁸² Cfr. M-I. Lagos-Pope, “Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré”, in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133, Luglio-Dicembre 1985, p. 732.

³⁸³ S. M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, p. 19.

Non è un caso che la rappresentazione del Femminile diabolico (F-) veicolata nel *topos* della *Femme Fatale* sia presente *in nuce* già nelle manifestazioni artistiche del primo Ottocento:

“Nella prima parte del romanticismo, fino a circa la metà dell’Ottocento vi sono in letteratura parecchie donne fatali, ma non v’è il tipo della donna fatale [...]. Perché si crei un tipo, che è insomma un *cliché*, occorre che una certa figura abbia scavato nelle anime un solco profondo. Un tipo è come un punto nevralgico. Una consuetudine dolorosa ha creato una zona di minor resistenza, e ogni qualvolta si presenta un fenomeno analogo, esso si circoscriverà immediatamente a quella zona predisposta, fino a raggiungere una meccanica monotonia”³⁸⁴.

Tra le tante declinazioni di questo motivo letterario, si pensi alle antesignane settecentesche Manon Lescaut³⁸⁵ o alla Marchesa di Merteuil³⁸⁶, alla vampira Aurelia³⁸⁷ di Hoffmann e a *La belle dame sans merci*³⁸⁸ di Keats, alla stendhaliana Mathilde de la Mole³⁸⁹ e alla Esmeralda³⁹⁰ di Hugo, a Clarimonde³⁹¹ di Guatier, alla Cleopatra³⁹² di Dostoevskij e alla Milady³⁹³ ed Arsenia³⁹⁴ di Dumas. Le prime donne fatali spesso appaiono dotate di connotazioni vampiresche, al punto che il Femminile-vampiro si convertì in un vero e proprio *topos* della letteratura gotica: questo costituisce un’evidente rappresentazione sul piano letterario della Grande Madre oscura che non protegge e non trasforma positivamente, ma, al contrario, riassorbe e induce al deperimento psico-fisico l’altro da sé. La letteratura andò progressivamente popolandosi di perturbanti icone letterarie che, situandosi in quello spazio liminale che separa il mondo dei vivi da quello dei morti, svolsero un ruolo di mediazione simbolica tra i due regni (ed anche, specularmente, tra il mondo della coscienza e quello dell’inconscio). Il vampirismo al femminile inizialmente privilegiò la forma della fanciulla, immersa in contesti onirici, che ipnotizza ed attrae a sé le proprie vittime mediante il potere dello sguardo³⁹⁵; con l’evoluzione letteraria del motivo della donna-vampiro, nel corso dell’Ottocento, andò sempre più esplicitandosi la corporeità erotizzata di questa, anche grazie alla centralità topica acquisita dall’elemento ematico, correlato simbolico tanto della carnalità quanto del

³⁸⁴ M. Praz, *op. cit.*, p. 167.

³⁸⁵ In *Manon Lescaut* (1731) di Prévost.

³⁸⁶ In *Le amicitie pericolose* (1782) di Choderlos de Laclos.

³⁸⁷ In *Vampirismo* (1821).

³⁸⁸ Del 1820.

³⁸⁹ In *Il rosso e il nero* (1830).

³⁹⁰ In *Notre-Dame de Paris* (1831).

³⁹¹ In *La morta innamorata* (1836).

³⁹² In *Una notte di Cleopatra* (1838).

³⁹³ In *I tre moschettieri* (1844).

³⁹⁴ In *La Dama dal nastro di velluto* (1859).

³⁹⁵ Cfr. A. Reid, “El vampiro sudamericano: parásitos y espectros en los cuentos de Quiroga” in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2010 (url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/vampquir.html>).

parassitismo e della privazione del nutrimento che afferiscono ai tratti A- ed M- dell'archetipo della Grande Madre. Fu in particolare a partire dalla seconda metà del secolo quando iniziò a diffondersi massivamente, tanto in pittura quanto in letteratura, un modello di Femminile apertamente erotizzato e nefasto: con il volgere dei decenni, i contorni dell'anti-Musa del Femminile A- vennero perfezionandosi con sempre maggiore compiutezza morfologica rispetto ai prodromi romantici. L'ingresso nell'immaginario letterario di questa figura femminile minacciosa e mortifera precede l'emersione sul piano della collettività sociale della cosiddetta *New Woman*, espressione coniata da Sarah Grand nel 1894 per riferirsi alle donne che sul finire del secolo guadagnarono l'accesso all'istruzione universitaria. I romanzi vittoriani mostrano, infatti, chiare tracce della fascinazione (soprattutto in termini di inquietudine) esercitata sulla società del tempo³⁹⁶ dallo spauracchio di un Femminile emancipato, che iniziava a vanificare la secolare rimozione imposta ad esso dall'autorità della coscienza patriarcale:

"Indeed, if we return to the literary definitions of "authority" [...] we will see that the monster-woman, threatening to replace her embodies intransigent female autonomy and thus represents the author's power to allay "his" anxieties by calling their sources bad names (witch, bitch, fiend, monster) and, simultaneously, the mysterious power of the character who refuses to stay in her textually ordained "place" and thus generates a story that "gets away" from its author"³⁹⁷.

La scena letteraria vide un'esponenziale proliferazione di rappresentazioni della Grande Madre oscura in seno all'immaginario artistico ottocentesco, terreno di scontro privilegiato dei giochi di forza in atto tra inconscio e coscienza. Il rischio di vedere vacillare la propria posizione di egemonia indusse la coscienza collettiva ad aumentare i moti repressivi ai danni dell'emersione del Femminile F-: se l'immaginario letterario fu ampiamente condizionato dalla pressione del rimosso per emergere ad un piano cosciente, esso risultò, però, parimenti manipolato dal tentativo di mantenere fissa ed inalterata la distinzione di ruoli e di generi, operato soprattutto mediante una svalutazione grottesca ai danni delle componenti archetipiche del Femminile in via d'emersione. L'immaginario letterario del tempo si arricchì, così, delle mortifere donne baudelairiane, dell'imperatrice Faustina³⁹⁸ di Swinburn e di Nastasja³⁹⁹ Filippovna di Dostoevskij, di Nanà⁴⁰⁰ di Zola e della Salomé⁴⁰¹, dissipatrice per eccellenza dell'essenza maschile⁴⁰², di Flaubert e di Wilde,

³⁹⁶ Cfr. J. Luder, *op. cit.*, p. 782, nota n. 2.

³⁹⁷ S. M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, p. 28.

³⁹⁸ In *Faustina* (1866).

³⁹⁹ In *L'Idiota* (1869).

⁴⁰⁰ In *Nanà* (1880).

⁴⁰¹ In *Erodiade* (1877) e in *Salomé* (1893).

della Fosca⁴⁰³ di Tarchetti e della crudele Wanda von Dunajew⁴⁰⁴ di von Sacher-Masoch, scandaloso cantore della passione estremizzata; e ancora, di Carmilla⁴⁰⁵ di Joseph Sheridan le Fanu e di Marina⁴⁰⁶ di Fogazzaro, della Concha⁴⁰⁷ di Pierre Louÿs e di Lulù⁴⁰⁸ di Wedekind, di Lola⁴⁰⁹ di Heinrich Mann fino a includere le Elena Muti⁴¹⁰, Ippolita Sanzio⁴¹¹ ed Isabella⁴¹² dannunziane⁴¹³. A fine Ottocento, con l'emersione iconografica dei lati più oscuri del Femminile si segnò il ritorno, sul piano della coscienza, di quegli aspetti dell'archetipo repressi per secoli dalla coscienza patriarcale. In qualità di rappresentazione simbolica di un vampirismo tanto letterale quanto metaforico, il Femminile F- esercitava la propria mortifera seduzione ai danni dell'intero genere maschile. Tutte queste nuove eroine letterarie "veicolano la stessa immagine di femmina bellissima e perversa (quando non completamene pazza), sensuale e tentatrice, lasciva e terribile"⁴¹⁴. Sempre in procinto di cedere sotto il peso dello scandalo sociale, questa donna *altra* se, a volte, pare soccombere sotto il peso della propria figura ingombrante, altre volte, invece, resta inquietantemente in piedi, forte del proprio *charme* e della propria indipendenza, muovendosi nell'immaginario collettivo come emanazione di un Femminile funzionalmente cinico e spietatamente dominatore. Soprattutto nel corso degli anni Dieci e Venti del Novecento e con forme più evidenti nei contesti urbani europei, l'emancipazione femminile si fece sinonimo di spregiudicatezza e di più aperta espressione di sensualità; anche letterariamente, il mito della donna fatale andò fondendosi con quello della donna indipendente e vagamente mascolina, sancendo il predominio letterario della *virago*, evidente espressione della Grande Madre uroborica che contiene in sé anche tratti evidentemente maschili:

"[...] por las peculiaridades que le son propias, es lógico que aparezca (...) como un ser fuerte, dominante y poderoso, características que siempre se han contemplado como

⁴⁰² Cfr. A. L. Balboni, *La donna fatale nel cinema muto italiano e nella cultura tra l'Ottocento e il Novecento. Iconografie e simbolismi*, Castrocara Terme, Vespignani Editore, 2006, pp. 17-31.

⁴⁰³ In *Fosca* (1869).

⁴⁰⁴ In *Venere in Pelliccia* (1870).

⁴⁰⁵ In *Carmilla* (1872).

⁴⁰⁶ In *Malombra* (1881).

⁴⁰⁷ In *La donna e il burattino* (1898).

⁴⁰⁸ In *Lo spirito della terra* (1895) e *Il vaso di Pandora* (1905).

⁴⁰⁹ In *Il Professor Unrat* (1905).

⁴¹⁰ In *Il Piacere* (1889).

⁴¹¹ In *Il trionfo della morte* (1894).

⁴¹² In *Forse che sì forse che no* (1910).

⁴¹³ Cfr. G. Scaraffia, *La donna fatale*, Palermo, Sellerio Editore, 1987, pp. 15-30 e pp. 109-152, cfr. Valeria Palumbo, *op. cit.*, pp. 8-14. e A. Calligaro, *op. cit.*, pp. 26-76.

⁴¹⁴ A. Calligaro, *op. cit.*, p. 68.

atributos propios del hombre, y que otorgan a la imagen del ser femenino una apariencia a menudo andrógina, e incluso en ocasiones, masculina”⁴¹⁵.

Non solo le pulsioni inconse della Grande Madre uroborica fecero la loro ricomparsa sulla scena letteraria, come abbiamo visto nel capitolo precedente, ma anche lo stesso Femminile personificato poté riappropriarsi dei tasselli espressivi apparentemente perduti durante il plurisecolare processo di frammentazione archetipica:

“Quando la carica energetica di contenuti inconsci diventa eccessiva essi prorompono dall’inconscio e vengono proiettati. A quel punto si presentano alla coscienza come immagini che attivano il mondo esterno, e l’Io li sperimenta come contenuti del mondo”⁴¹⁶.

Almeno in ambito iconografico, il Femminile poté finalmente accedere a tutte le molteplici sfumature archetipiche che gli competono: la donna-inconscio, da oggetto frammentato ed assoggettato al controllo da parte della coscienza patriarcale, appare, in quei decenni, più vicina ad intendere sé stessa come un soggetto nuovamente attivo. Sul finire dell'Ottocento, la 'nuova Eva' dell'immaginario artistico pare acquistare una rinnovata consapevolezza del proprio potenziale disgregante:

“Only through the mediation of the fragment can the female body be apprehended and coveted in its plenitude. Without that mediation, plenitude - woman in her totality, woman complete - proves intolerable and, more to the point, strong and threatening; she is then seen as agent, not victim, of dismemberment”⁴¹⁷.

La dirompente riemersione del Femminile rimosso dopo secoli di censura provocò una reazione di rinnovato ed intensificato timore nella coscienza patriarcale: l'estremizzazione iconografica di un Femminile percepito improvvisamente come minaccioso (sia in senso fisico che psichico) costituisce una prova evidente dell'angoscia che investì la coscienza collettiva del tempo. Molte delle figure letterarie citate⁴¹⁸ esprimono la patologizzazione esasperata di un Femminile perturbante, colto all'apice della propria carica distruttiva⁴¹⁹: sia che le eroine fossero creature diaboliche e sovranaturali sia che appartenessero all'algida eleganza dei contesti sociali dei salotti del tempo, queste donne, spesso grottescamente deformate dagli eccessi di cui si fanno portatrici, si opposero alla subordinazione al patriarcato in qualità di creature invulnerabili, potenti, crudeli ed assetate di vendetta.

⁴¹⁵ E. Bornay, cit. in A. Casas, “Placeres prohibidos y transgresión moral: mujer y sexualidad en el cuento del fin de siglo” in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2010 (url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/placepro.html>).

⁴¹⁶ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 352.

⁴¹⁷ S. Molloy, cit. in C. Pérez Abreu, *op. cit.*

⁴¹⁸ Cfr. M. Praz, *op. cit.*, pp. 165-246.

⁴¹⁹ Cfr. C. G. Jung, *Madre*, cit., p. 53.

Attraverso il filtro di una rielaborazione artistica più raffinata ed edonista rispetto al passato, la figurazione letteraria femminile, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, poté, inoltre, ammantarsi di una profondissima carica erotica. Soprattutto grazie ai nuovi percorsi tematici battuti dal Modernismo artistico, il Femminile erotizzato ribadì la propria collocazione pubblica all'interno della società:

[...] al vaciarse de significado los símbolos que tradicionalmente se asocian con la mujer (la patria, la naturaleza, y la inspiración poética), abrieron un nuevo espacio para la mujer en la modernidad, explicitando los derechos del deseo y del goce corporales por parte de las mujeres⁴²⁰.

I tratti della Grande Madre oscura si convertirono nei protagonisti indiscussi anche della scena pittorica: dallo stile preraffaellita fino alle suggestioni più moderne, il Femminile erotizzato e mortifero si esprime con trasversale dirompenza nelle più svariate correnti pittoriche del tempo⁴²¹. Si assistette ad un proliferare di raffigurazioni femminili tetre, dallo sguardo grave, avvolte di veli, ad un'avanzata di corpi sinuosi, spesso rappresentati con generose porzioni di pelle in vista. Il mondo dell'arte fronteggiò l'invasione di Eva tentatrice, maliarda⁴²² e distruttrice, simbolo del puro istinto femminile. Quando la Grande Madre è colta nella propria accezione trasformante positiva, essa appare simbolicamente come la *Signora delle piante*⁴²³, immersa in una sorta di fluida vegetazione acquatica (si pensi alle decorazioni tipiche dell'*Art Nouveau* che incorniciano le silhouettes femminili come quelle che pare quasi ossessionassero Alphonse Mucha); quando, invece, essa si fa veicolo delle sfumature negative e perturbanti, essa appare soprattutto in qualità di *Signora degli animali*⁴²⁴: l'iconografia pittorica si arricchì, di conseguenza, di fanciulle immortalate in pose voluttuose e voracemente sensuali ed offerte al pubblico in un frequente accostamento con animali simbolizzanti il peccato e la lussuria (quali tigri, pantere e

⁴²⁰ C. Vallejo, "Estrategias...", cit., p. 970.

⁴²¹ Si pensi, ad esempio, alle mortifere figure femminili dipinte da Gustave Moreau, all'opera di Corbet e di Delacroix, all'indifferente Galatea di Sir Edward Coley Burne-Jones, alle diverse reinterpretazioni della *Belle Dame Sans Merci* che impegnarono Waterhouse, Hughes e Frank Cadogan Cooper; al timore per l'oscurità del Femminile percepibile nel *Vampiro* e in *Il bacio* di Munch, alla sensuale *Lilith* di Collier, allo stile audace di Aubrey Beardsley e all'intensa Giuditta dipinta da Klimt, al significativo *Salto della morte* di Kubin ed alle inquietanti donne di Franz von Stuck. O ancora, ad Elena di Troia, una delle tante icone perverse del Modernismo artistico: causa scatenante di guerre ed uccisioni in nome della sua bellezza algida e altera, dipinta da Moreau, Puvis de Chavannes ed altri pittori simbolisti dell'epoca. Anche dalle rappresentazioni artistiche legate all'ambito pubblicitario si evince una direzione di maggiore libertà espressiva del Femminile, padrone incontrastato della scena artistica moderna: corpi esposti di donne furono la regola in tutte le arti visive (queste apparivano addirittura sulle stesse copertine degli spartiti musicali) (cfr. Valeria Palumbo, *op. cit.*, pp. 15-34, cfr. A. Calligari, *op. cit.*, pp. 45-70 e cfr. E. Fernandez, M. Miggiani, *op. cit.*, pp. 70-80 e cfr. A. L. Balboni, *op. cit.*, pp. 33-49).

⁴²² Cfr. W. Oulette, B. Jones, *op. cit.*, p. 24.

⁴²³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 241 e segg.

⁴²⁴ Cfr. *ivi*, p. 268 e segg.

serpenti) e in figurazioni mostruose o teriomorfe⁴²⁵ di più o meno evidente simbolismo erotico-androgino:

"[...] Earth, the Earth Serpent, Woman and the instinctual world, as represented by sexuality, are evil, seductive, and accursed, and Man, who in virtue of his essential nature really belongs to Heaven, is the one who is only seduced and deceived"⁴²⁶.

Bram Dijkstra, in *Idols of Perversity*, segnala la frequenza con cui nell'arte ottocentesca in generale, e in quella preraffaellita in particolare⁴²⁷, ricorrono quadri di donne ritratte assieme ad animali feroci: l'autore stabilisce, inoltre, una correlazione simbolica tra lo stato di cattività a cui la fauna selvatica viene ridotta al contatto con la società umana e la condizione di sottomissione della donna ai valori patriarcali. A sancire la definitiva centralità nell'immaginario di un Femminile temibile, trasgressivo e del tutto speculare a quello celebrato dai canoni borghesi del primo Ottocento fu un'invenzione di fine secolo: avvenimento di portata epocale, l'avvento del cinematografo giunse a sconvolgere del tutto la coscienza collettiva, cambiando per sempre il modo di diffondere e recepire le immagini⁴²⁸. Affiancandosi ai mezzi di rappresentazione tradizionale, il cinema mise in atto una celebrazione del nuovo modello femminile su una scala se possibile ancor più vasta rispetto agli altri canali espressivi, avendo il merito di associare il dinamismo alle numerose figurazioni del Femminile F- già magistralmente delineate nei romanzi ed immortalate sulle tele. Da cartacea o dipinta, la 'nuova Eva' prese vita, facendosi prepotentemente tangibile: gli schermi del tempo si popolarono di donne vestite di vestaglie di piume, pesantemente truccate, che lanciavano sguardi torvi e torbidi agli sbalorditi ed incantati spettatori. In queste primissime pellicole si moltiplicavano gli svenimenti e le lacrime, in un'apoteosi di pose gravi e di espressioni enfaticizzate, in rispondenza ad una fisiognomica fortemente teatrale in cui broccati esotici e arredi eclettici di scenografie sontuose completavano il quadro. Il cinema muto si animò delle grida silenziose di un Femminile colto in preda ai più torbidi turbamenti amorosi; le protagoniste di queste opere cinematografiche apparivano come vere e proprie regine del *pathos* e dell'ostentazione drammatica, alternativamente vittime di uomini crudeli o carnefici spietate di schiere di ipnotizzati e sottomessi corteggiatori. Mutevole ed irrazionale, sovente trascinata dalla lussuria nel baratro della follia, la Grande Madre oscura affollò gli schermi: la rappresentazione del delirio emotivo riempì le sale, stimolando la psiche degli spettatori. Tutto ciò consentì allo stesso

⁴²⁵ Cfr. *ivi*, p. 46.

⁴²⁶ Idem, *Fear*, cit., p. 170.

⁴²⁷ Cfr. J. Camacho, *op. cit.*

⁴²⁸ Cfr. P. Sorcinelli, *Storia*, cit., p. 8.

pubblico femminile di radicare maggiormente nella propria coscienza la possibilità di esprimere la propria alterità di genere in modi nuovi rispetto a quelli concessi dai canoni comportamentali afferenti al canone borghese.

Sulla scena internazionale, il Femminile erotizzato poté declinarsi con maggiore libertà anche nel quotidiano: la sessualità femminile smise di trovare il proprio terreno espressivo unicamente all'interno delle case di tolleranza o nello stile di vita delle *demi-mondaines*⁴²⁹. Dal mondo delle prostitute di sala, figure di spicco nella Parigi *fin de siècle*, alcuni tratti comportamentali più apertamente maliziosi e civettuoli si estesero anche al resto della società borghese. Lo stesso divismo correlato al mondo della cinematografia si convertì in un fenomeno sociologico in grado di orientare gli orizzonti del costume: della vasta schiera di attrici in voga in quei decenni, alcuni nomi furono in grado di assurgere al pantheon delle grandi dive del cinema. Queste donne, icone mitologiche del desiderio, si convertirono in un modello estetico per le donne dell'alta società: fascino, magnificenza, spettacolarità, personalità ed eleganza nella scelta degli abiti furono tratti privilegiati ed ostentati dalle dame del tempo. Si simulavano malattie, disturbi nervosi e spossatezza, si assumeva un'aria sprezzante ed un atteggiamento algido, distaccato⁴³⁰ ed irraggiungibile, esattamente come apparivano le protagoniste del grande schermo e le dive nella vita pubblica⁴³¹.

⁴²⁹ Alcune di queste donne, dette *les Grandes Horizontales*, ebbero un ruolo di rilievo nell'alterazione del costume femminile e dell'immaginario collettivo europeo, precedendo la funzione che svolsero in seguito le stesse Dive del cinema. Belle, intelligenti, audaci e dotate di spirito: le grandi cortigiane di fine Ottocento non vendevano solamente i loro corpi, ma si offrivano volutamente come rappresentanti di uno stile di vita frivolo e divertente, facendosi portavoce di una femminilità spensierata, accattivante e sensuale. Se la società borghese dava mostra di scandalizzarsi per gli eccessi di queste dame in grado di catalizzare su di sé le attenzioni tanto degli uomini quando i pettegolezzi delle donne dell'alta società, l'arte le aveva, però, elette a Muse della sensualità femminile. Donne come Lola Montez (la prima donna a farsi fotografare con una sigaretta in bocca), Marie Duplessis (la Signora delle Camelie), Alice Ory, la Belle Otero, Thérèse de Paiva, , Mogador, Cora Pearl, Giulia Banucci, Cléo de Mérode, Apollonie Sabatier, Jeanne de Tourbey (La signora delle Violette) fecero capitolare uomini politici e teste coronate, dettando mode ed ispirando artisti del calibro di Hugo, Dumas, Baudelaire, Flaubert, Gautier, Proust, D'Annunzio, Listz e Rossini, Manet, Courbet e molti altri ancora. La società borghese si relazionò con questi personaggi femminili in modo ambivalente, oscillando tra il sospetto e la fascinazione. Le donne di famiglia, pur mantenendosi rispettabili nei comportamenti, tentavano, infatti, di imitarne le mode ed i vezzi; le rappresentanti femminili dell'ordine costituito probabilmente ammirarono ed invidiarono queste figure socialmente controverse, tanto per l'indipendenza economica e l'influenza sociale di queste, a differenza loro, potevano godere quanto per la venerazione maschile di cui queste erano oggetto: a questo sparuto drappello di donne trasgressive il mondo maschile riservava, infatti, una passione ed un desiderio raramente dimostrato nei confronti delle ben più tradizionali e morigerate consorti (cfr. Valeria Palumbo, *op. cit.*, pp. 79-102).

⁴³⁰ Cfr. O. Brusendorff, P. Hennigsen, *op. cit.*, pp. 63-69 e cfr. R. Bossaglia, A. Braggion, F. Cattaneo, *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografia femminile nell'età del Déco*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1993, pp. 11-36 e cfr. A. L. Balboni, *op. cit.*, pp. 17-31, pp. 51-59, pp. 62-71, pp. 74-98.

⁴³¹ La più celebre fu Theda Bara: sex symbol esotico ed inquietante, l'attrice rappresentò una sorta di laboratorio di prova per la costruzione di un mito del cinema. Dopo il successo di *A fool there was*,

Con la modernizzazione della società, andò gradualmente allentandosi l'imposizione di morigeratezza e di moderazione imposta al Femminile. Si assistette, così, al rifiorire di tutta una serie di manifestazioni esteriori legate all'eccesso, all'istinto, al *pathos*, all'espressione di una femminilità dirompente ed audace, meno sottoposta rispetto al passato alla censura degli impulsi irrazionali e passionali. Nel corso di pochissimi decenni, si verificò un'evidente ampliamento delle declinazioni animiche del Femminile ritenute accettabili e praticabili dalla coscienza collettiva: da una condizione di ostracismo sociale fomentata dalle rigorose tendenze del Senex durante la quasi totalità dell'Ottocento, il Femminile erotizzato, dopo un periodo di transizione caratterizzato da un'ambivalenza oscillante tra il rifiuto e l'attrazione per lo stesso, iniziò gradualmente a ritagliarsi uno spazio all'interno dell'immaginario collettivo e, quindi, all'interno del canone espressivo. Non a caso la stessa letteratura erotica firmata da donne ottenne, in quegli anni, un successo che fu tanto internazionale quanto precoce⁴³².

Carmen (1915), *Cleopatra* (1917) e *The She-Devil* (1918), visse circondata da leggende relative alle sue origini: fu la prima, infatti, a sperimentare tecniche pubblicitarie montate ad arte e messe in atto dai produttori cinematografici per poter mantenere gli spettatori legati al personaggio, e, di conseguenza, incollati allo schermo durante le sue conturbanti interpretazioni. Fu colei per la quale il termine *Vamp* valse l'associazione con il mondo del cinema, colei che riuscì a fare di un ruolo e di un mestiere un vero proprio stile di vita, coniugando la *femme fatale* letteraria con la vita reale. Oltre a lei, altre attrici di cinema o di teatro si meritavano lo scettro di Diva: Sarah Bernhardt, Gloria Swanson, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West e Rita Hayworth, tutte furono incontrastate regine dell'immaginario collettivo durante gli anni Venti e Trenta del Novecento (cfr. V. Palumbo, *op. cit.*, pp. 5-14 e pp. 136-143, cfr. A. Calligaro, *op. cit.*, p. 33, p. 58, pp. 95-104 e pp. 134-136).

⁴³² A fine Ottocento, la Marchesa di Mannoury d'Ectot pubblicò lo scandaloso *Mémoires secrètes d'un tailleur pour dames* e l'audace *Le Roman de la Violette*; Marie-Amélie Chartroule (che, vestendosi da uomo, prese il nome di Marc de Montifaud, attirandosi l'accusa di oltraggio al pudore) scrisse *Madame Ducroisy*; il nome che, però, più si ricollega a questo genere letterario è quello di Rachilde (pseudonimo di Marguerite Aimery, nata nel 1860): la scrittrice diede alle stampe nel 1889 il romanzo *Monsieur Vénus*: questo le valse una condanna ad un anno di carcere ed una multa per oscenità. Rachilde, considerata la regina dei decadenti per il sadomasochismo onnipresente nelle sue opere letterarie, pubblicò, poi, *L'Animale*, nel 1893, con una protagonista ninfomane, *Les Horse-nature*, nel 1897 e *L'Heure Sexuelle* nel 1898. Il matrimonio con il fondatore della famosissima rivista "Mercure de France" rese la scrittrice pressoché onnipotente sulla scena parigina *fin de siècle*. Attorno a Natalie Clifford-Barney (che nel 1904 pubblicò *Une femme m'apparut*) si riunì, invece, il gruppo delle cosiddette "amazzone": donne di svariate nazionalità, colte e trasgressive, queste si posero sulla stessa scia del dandismo alla Oscar Wilde e fecero dell'amore saffico la bandiera della propria emancipazione. In Italia, Sibilla Aleramo diede alle stampe il suo scandaloso *Una donna* nel 1906 e Mura (pseudonimo di Maria Assunta Giulia Volpi) ruppe il tabù dell'amore saffico con *Perfidie*, del 1919, seguita, sugli stessi temi, dai controversi romanzi di Liala. Un'altra autrice di romanzi erotici che ottenne vasta popolarità nel primo Novecento fu Colette: tra gli anni Dieci e gli anni Venti pubblicò *Ingénue libertine*, *La Vagabonde*, *L'Entrave* e *Chéri*; Renée Duran debuttò, invece, negli anni '20 con la letteratura galante, adottando, col passare del tempo, un linguaggio sempre più ardito e che raggiunse l'apice di libertinaggio, intensità e crudezza, nel 1928, con la pubblicazione di *Les Caprices du sexe*. Per comprendere la portata del dibattito sull'eroticismo non solo in ambito narrativo, si pensi ad esempio allo stesso *Manifesto futurista della Lussuria* e al *Manifesto della donna futurista* di Valentine de Saint-Point che (pubblicati nel 1912 e 1913) funsero da cerniera di collegamento tra l'esperienza artistica decadente ed una più moderna rivendicazione del ruolo artistico della sessualità in seno al movimento d'avanguardia. Donna eclettica (scrittrice, poetessa, danzatrice, polemista, saggista e pittrice), l'autrice dei suddetti manifesti rispose al disprezzo diretto alle donne dal manifesto futurista di Marinetti proponendo una difesa esaltata della lussuria, un'apologia del piacere sessuale libero da

Anche gli stessi canoni estetici subirono un ribaltamento verso una figurazione marcatamente più erotica e trasformatrice del Femminile che ricorda assai da vicino lo sdoppiamento estetico delle primissime rappresentazioni della Grande Madre. Figurazione mitica della Dea Primordiale, questa fu venerata nell'antichità del paleolitico in quanto portatrice del carattere numinoso e onnipotente dei tratti tanto trasformatrici quanto elementari dell'archetipo. La staticità del carattere elementare si rifletteva nelle rappresentazioni artistiche del Femminile che enfatizzavano la steatopigia (accentuazione del posteriore) come simbolo di legame con la terra a cui questo aderiva con la stessa solidità di un *colle* o di un *monte*, assiso, cioè, su una sorta di *trono* carnale. Lo stesso triangolo genitale, rappresentazione del *vaso-utero* della Grande Madre, e gli stessi seni, in queste figurazioni primitive, subivano, un analogo processo di accentuazione espressionistico-simbolica, volto a sottolineare la facoltà generatrice e nutriente del Femminile. Sebbene in questa iconografia primitiva del Femminile sia evidente la predilezione per il carattere elementare dello stesso (e ciò si evince anche dall'abbondanza di rappresentazioni scultoree statiche della Grande Madre, spesso sotto forma di *vaso*, emblema della funzione conservativa, soccorrevole e nutriente del Femminile), già ai primordi della cultura fu altrettanto ampiamente rappresentata anche la dimensione trasformatrice e magica della Grande Madre. Questa, solitamente, è maggiormente evidente nella pittura e nel disegno ornamentale che più si prestano a comunicare il dinamismo dell'archetipo. Ciò si manifestava mediante la riduzione dei seni, l'assenza di un ventre gravido e pieno e nella scelta di una figurazione stilizzata, filiforme e sinuosa; spesso ciò si associava ad una rappresentazione corporea con le braccia alzate, in un'esaltazione dell'epifania magica, sacerdotale della dimensione più "innaturale, irreal e spirituale" del Femminile⁴³³. Evidenti analogie intercorrono tra questo tipo di figurazione primitiva e la rivoluzione dei canoni estetici femminili in atto durante il primo Novecento: già negli ultimi decenni del XIX secolo iniziò a declinare il modello di femminilità ieratica, fiorente e robusta di stampo vittoriano. Se l'*art Nouveau* aveva favorito la diffusione di un'estetica femminile in cui si preferiva la vita sottile che ponesse fianchi e seno maggiormente in evidenza, con una predilezione per un Femminile marcatamente sensuale, in seguito ad una rapida trasformazione dei costumi e della moda (soprattutto dopo la rivoluzione promossa

ogni implicazione sentimentale, giungendo ad incarnare alla perfezione l'icona della donna seduttrice che aveva iniziato a far tremare le coscienze maschili già da qualche decennio (cfr. V. Palumbo, *op. cit.*, pp. 39-44 e pp. 61-63, cfr. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, Milano, Rusconi Libri, 1990, pp. 283-312 e cfr. E. Badellino, *Le scrittrici dell'eros. Una storia della pornografia al femminile*, Milano, Xenia Edizioni, 1991, pp. 8-11).

⁴³³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 97-123.

da Paul Poiret, sarto francese che abolì il busto), prese piede una figura femminile più evidentemente androgina, raffinata, esile, minuta, dalle forme delicate e meno estremizzate. Alla pinguedine florida e robusta in voga durante il primo Ottocento, nei primi decenni del Novecento si preferì un'estetica femminile dal profilo più lineare e sofisticato, in cui la stessa ostentazione di pallore si faceva riflesso corporeo di uno spirito capriccioso e vagamente inappetente. Il modello estetico-comportamentale femminile alto-borghese, soprattutto in ambito europeo, si ispirò in modo sempre più evidente al Femminile trasformatore negativo, così come si era dato a conoscere al grande pubblico tramite le rappresentazioni pittoriche e letterarie, prima, e cinematografiche, poi.

Anche nel mondo letterario ispanofono, l'immaginario sperimentò un sovvertimento che andò in una direzione di maggiore flessibilità per l'emersione del Femminile F-, in evidente contrapposizione con le tendenze iconografiche dominanti durante il XIX secolo. In Spagna, la figura della *Femme Fatale* fece la sua comparsa, a cavallo tra Otto e Novecento, in numerosi romanzi e racconti brevi di autori come Alberto Insúa, López Bago, Emilio Carrere, Joaquín Belda, Eduardo Zamacois, Hernández Catá, Salvador Rueda, Antonio de Hoyos y Vinent, José María Carretero e Felipe Trigo⁴³⁴. Come già più volte ricordato, il Modernismo ispano-americano fu profondamente influenzato tanto da correnti letterarie precedenti quanto dalle altre forme artistiche in voga in quei decenni⁴³⁵. L'iconografia baudelairana, con le sue figure femminili inquietanti ed oscure ed intrise di un erotismo decadente, fu, in particolare, una fonte di ispirazione apprezzata e frequentemente reinterpretata dagli autori modernisti: le declinazioni del Femminile in seno al Modernismo letterario mostrano, infatti, un processo di graduale espansione che si spinge fino ad includere le componenti più selvagge e distruttive della donna. La già vista matrice erotica, cardine della poetica modernista, agì in sinergia con la pressione in atto nell'inconscio collettivo del tempo, favorendo l'emersione delle dimensioni più oscure della Grande Madre, intesa non più come semplice pulsione inconscia individuale, ma come precisa rappresentazione iconografica del Femminile personalizzato. Le molteplici raffigurazioni femminili dall'aspetto amabilmente seducente che popolarono l'immaginario iconografico del Modernismo ispano-

⁴³⁴ Cfr. A. Casas, *op. cit.*

⁴³⁵ Per apprezzare la massiccia contaminazione in atto tra letteratura e arti figurative, si pensi, ad esempio, ai dieci sonetti di Julián del Casal, raccolti sotto il titolo di *Mi Museo Ideal*, ispirati ai quadri di Gustav Moreau con il quale l'artista cubano intrattenne una corrispondenza epistolare tra il 1891 e il 1893. Cfr. G. Soria, "Julián del Casal...", cit., pp. 187-195. Per una trattazione più generica sull'influenza che l'arte pittorica esercitò sul Modernismo ispano-americano si veda L. Litvak, *Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 1998.

americano (quali ninfe⁴³⁶, *sirenas de labios escarlatas*⁴³⁷, ondine o driadi) sono interpretabili come declinazioni particolari della mitica Afrodite, espressione del Femminile erotizzato dall'apparenza blanda ed edulcorata⁴³⁸, "dietro la cui amabilità traspare la Grande Madre Terribile"⁴³⁹. L'immaginario del movimento si arricchì della presenza di alcune delle più note icone perverse dell'Ottocento, come, ad esempio, la figura di Elena e quella di Salomé⁴⁴⁰. La prima, novella Malinche, godette di particolare rilevanza all'interno delle produzioni liriche moderniste⁴⁴¹: si pensi, ad esempio, alla lirica di Casal "Elena", pubblicata su *La Habana Elegante* nel 1891 e composta dopo la ricezione della stampa di *Hélène sur les murs de Troie* di Gustave Moreau⁴⁴². La seconda, invece, appare tanto nel racconto "El triunfo de Salomé", pubblicato nel 1898 dal guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, quanto in quello dell'honduregno Froilán Turcios, "Salomé"⁴⁴³. Le mutilazioni inferte da Salomé finirono per infestare i sogni di molti esponenti del movimento: essa appare anche nella produzione dello stesso Darío⁴⁴⁴ nell'opera Casal⁴⁴⁵, di Guillermo Valencia, di Vargas Vila e di tanti altri:

"[...] su presencia se articula en base al arquetipo de la *femme fatale* sensual, exótica y cruel: es decir, una mujer de hermosura peligrosa en escenarios suntuosos y decadentes y no exenta de ciertos tintes sádicos. Dentro de este conjunto de textos, habrá algunos que recreen el pasaje narrado en la Biblia, otros que fantaseen acerca de la muerte de la bailarina y un reducido grupo que contemporice la figura de Salomé encarnándola en una mujer del fin de siglo"⁴⁴⁶.

Nell'opera di Casal si apprezza anche la figura di Dalila, traditrice al pari di Elena e mutilatrice come Salomé. Le fattezze di Dalila affiorano nella figura di Noemi, espressione del Femminile seduttore, descritta in "Neurosis" nel 1893:

⁴³⁶ Si veda, ad esempio, il racconto "La ninfa" contenuto nella raccolta rubendariana *Azul*.

⁴³⁷ R. Darío, *Páginas*, cit., p. 68.

⁴³⁸ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., pp. 95-97.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 97.

⁴⁴⁰ Cfr. M. Morales Peco, "La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa, hispánica de finales del siglo XIX" in J. Herrero Cecilia, M. Morales Peco, P. Brun, *Reescrituras de Los Mitos en la Literatura: Estudios de Mitocrítica y de Literatura Comparada*, Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 273-298 e cfr. D. P. Rodríguez Fonseca, "Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánica" in *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 46-47, 1996-1997, pp. 409-424; cfr. N. Campanella, *Salomé... quel che resta di una principessa: senso e valore del mito di Salomé in una rilettura contemporanea*, Armando Editore, 2001, pp. 11-28.

⁴⁴¹ Cfr. J. Camacho, *op. cit.*

⁴⁴² Cfr. G. Soria, "Julián del Casal...", cit., pp. 187-195 e cfr. Idem, *La pálida pecadora: saggi sul modernismo*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2011, pp. 147-154 (d'ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Saggi*).

⁴⁴³ Cfr. A. Acereda, "La encarnación lírica de la mujer modernista", Atti del Convegno di Studi Hispano-americani della Costa del Pacifico, 1999-2001.

⁴⁴⁴ Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, pp. 222-223.

⁴⁴⁵ Cfr. C. Pérez Abreu, *op. cit.*, e cfr. G. Soria, *Saggi*, cit., pp. 147-154.

⁴⁴⁶ D. P. Rodríguez Fonseca, *op. cit.*, p. 413.

Noemí, la pálida pecadora
de los cabellos color de aurora,
y las pupilas de verde mar,
entre cojines de raso lila,
con el espíritu de Dalila,
deshoja el cáliz de un azahar. [...] ⁴⁴⁷.

O ancora, si pensi alla Deianira rubendariana, menzionata nel “Coloquio de los Centauros” (*¡El Enigma es el rostro fatal de Deyanira!*⁴⁴⁸) o alla Cleopatra dell’omonimo componimento di Salvador Díaz Mirón, pubblicato nel 1900:

¡Oh! Yo hubiera dado entonces
todos mis lauros de Atenas,
por entrar en esa alcoba
coronado de violetas
[...] ⁴⁴⁹.

La Grande Madre F- attinse alle rappresentazioni mitiche di Giuditta, Medea e Circe; fu simboleggiata da grandi eroine sanguinarie e da personaggi esistenti come la scrittrice erotica Rachilde celebrata da Darío in *Los Raros*⁴⁵⁰ e Lina Cavalieri, “la púgil del sensualismo”, a cui Roberto de las Carreras dedicò, nel 1905, il “Psalmò a Venus Cavalieri”⁴⁵¹; si avvale di idealizzazioni esotiche come quelle che appaiono in *De Sobremesa* di Silva e trasparì nell’esuberanza sessuale di anonime prostitute⁴⁵² e nell’improvviso animarsi di statue che da marmoree si rivestivano della sensualità della carne⁴⁵³. Il Femminile erotizzato (A-) nel Modernismo si perfeziona in un susseguirsi di opere in cui si moltiplicano scene notturne dove fredde statue marmoree incantano l’osservatore, prostitute arrivate irretiscono i clienti e sfingi enigmatiche siedono, silenti, crucciate e pericolose a guardia dei templi della sensualità⁴⁵⁴. Il Modernismo ispano-americano si popolò trasversalmente di figure femminili “che mosse da una smoderata passione si uniscono al noncurante e giocosamente mortale potere di Eros che getta gli uomini in una indescrivibile miseria”⁴⁵⁵. La seduzione della Grande Madre mortifera ed erotizzata appare come una vera e propria chiave di volta dell’immaginario modernista. Si pensi, ad esempio, al componimento dariano “A Mercedes Borrero” (1912) in cui il Femminile

⁴⁴⁷ J. Del Casal, *Poemas*, Lingua Digital, 2011, p. 115.

⁴⁴⁸ R. Darío, *Páginas*, cit., p. 72.

⁴⁴⁹ S. Díaz Mirón, cit. in J. E. Pacheco, *Antología Del Modernismo, 1884-1921*, Ediciones Era, 1999, p. 42.

⁴⁵⁰ Cfr. A. Acareda, R. Guevera, *op. cit.*, pp. 222-223, cfr. O. Montero, *op. cit.*, pp. 821-834 e cfr. G. Mora, *op. cit.*, pp. 263-274.

⁴⁵¹ Cfr. E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*

⁴⁵² Cfr. F. Masiello, *Civilization and Barbarism*, cit., pp. 111-138.

⁴⁵³ Cfr. O. Montero, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵⁴ Cfr. J. Herrero, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵⁵ E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 46.

“tiene atractivos de sirena / tentaciones y faz de esfinge”⁴⁵⁶ ed è evidentemente dipinto come una *femme fatale* enigmatica, capace di malefici⁴⁵⁷. L’inquietante attrazione erotica esercitata da figure femminili malevolmente incantatrici appare con chiarezza anche nelle terzine conclusive di “Para una cubana” in *Prosas Profanas*: *Llena de un prestigio asiático, / Roja, en el rostro enigmático, / Su boca, purpúrea finge. / Y al sonreírse vi en ella / El resplandor de una estrella / Que fuese alma de una esfinge*⁴⁵⁸. E ancora, il Femminile erotizzato, in questo caso sottolineato dal simbolismo ofidico, traspare con chiarezza in “La negra Dominga” (1892), descritta dal poeta significativamente come *vencedora*:

[...]

Serpentina fogosa y violenta,
con caricias de miel y pimienta
vibra y muestra su loca pasión;

[...]

Vencedora, magnífica y fiera,
con halagos de gata y pantera
tiende al blanco su abrazo febril,

y en su boca, el beso está loco,
muestra dientes de carne de coco
con reflejos de lácteo marfil⁴⁵⁹.

Come già esplicitato nel caso della generica riscoperta dell'erotismo in seno alla cultura *fin de siècle*, il particolare ambito del Modernismo ispano-americano fu soggetto al confronto con una tradizione più rigidamente patriarcale rispetto al contesto socio-politico in cui agirono i contemporanei movimenti artistici internazionali. Le donne nella società ispano-americana del primo Novecento continuarono ad apparire come una realtà sociale fortemente marginalizzata e la stessa iconografia letteraria a queste connessa fu soggetta, di conseguenza, a maggiori limitazioni espressive rispetto agli analoghi contesti europei:

“El erotismo en esta sociedad es como un fantasma amenazante que tiene el poder de derribar los muros del control y del poder ya que reúne todos los sentidos en un mismo acto, y es por ello que en el 900 estará asociado a lo inquietante, al peligro, a la anarquía y a la posibilidad de la creatividad, todo lo que a la mujer le era vedado”⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ R. Darío cit. in A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 235.

⁴⁵⁸ R. Darío, *Azul Prosas*, cit., p. 193.

⁴⁵⁹ Idem, *Páginas*, cit., pp. 157-158.

⁴⁶⁰ C. Rodríguez Reyes, *op. cit.*

La ristrutturazione dell'immaginario relativa agli aspetti più oscuri del Femminile in ambito ispano-americano risentì di profonde ambiguità e di frequenti contraddizioni e reticenze dovute al fatto che la donna erotizzata era chiaramente intesa come una minaccia sociale. Il Femminile apparve alla ribalta letteraria con un corollario di tinte cupe che ben si addicevano ad un soggetto sociale emergente percepito come potenzialmente perturbante:

“La mujer, entonces, se une al grupo de los sujetos no deseables en la sociedad latinoamericana - el homosexual, el extranjero, el drogadicto, el alcohólico, etc. - durante un período en el que las naciones comienzan a definirse como tal”⁴⁶¹.

Nonostante questo, l'estetica modernista riuscì ugualmente a farsi portavoce di una maggiore libertà espressiva nelle rappresentazioni del Femminile erotizzato: queste appaiono, infatti, evidentemente orientate ad una manifestazione più libera dell'edonismo rispetto all'univocità delle idealizzazioni romantiche. Si pensi, ad esempio, al racconto rubendariano “El palacio del sol”, in *Azul*, in cui, nella vicenda della quindicenne Berta, si può notare un inquadramento apertamente anti-convenzionale della sessualità adolescenziale. Qui, il poeta si rivolge alle madri “de las muchachas anémicas”, suggerendo loro di lasciare le figlie libere di godere della propria sensualità primitiva. Questa preghiera si risolve, di fatto, in un'indicazione del tutto opposta rispetto agli intenti moralizzatori del tempo: “es preciso abrir la puerta de su jaula a vuestrasavecitas encantadoras”. Quando Berta, recandosi in giardino ed appoggiandosi ad un fauno “de torso espléndido y desnudo”, sperimenta il primo turbamento erotico, appare una fata che la conduce al “palacio del sol” in cui tante altre fanciulle come lei “se arrojaban en brazos de jóvenes vigorosos y esbeltos [...] hasta que con fiebre, jadeantes, rendidas, como palomas fatigadas de un largo vuelo, caían sobre cojines de seda, los senos palpitantes, las gargantas sonrosadas, y así, soñando, soñando en cosas embriagadoras...[...].”⁴⁶². I modernisti, seppur con aperture evidenti verso l'espressione del Femminile A-, rimasero sostanzialmente dipendenti dalla prospettiva imposta dalla coscienza patriarcale e, dunque, ostile alla manifestazione della sessualità della donna⁴⁶³. Lo stesso Darío, in “Noel Parisiense” contenuto in *Peregrinaciones* (1901), contraddice apertamente la precedente valutazione positiva di un eventuale sviluppo libero della sessualità femminile, definendolo, qui, come manifestazione di un'arte *diabólica*⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

⁴⁶² R. Darío, *Azul*, cit., p. 39.

⁴⁶³ Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁶⁴ Cfr. R. Darío, *Peregrinaciones*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000 (url: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peregrinaciones--0/html/ff0811ae-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm#18).

Altrettanto significative sono le posizioni contraddittorie ravvisabili nel *Tratado de la imbecilidad del país según el sistema de Herbert Spencer* (pubblicato solo di recente) in cui Herrera y Reissig affrontò la questione dell'identità uruguaiana anche sotto il punto di vista erotico. In "El pudor", l'autore si scaglia contro la doppia morale borghese, utilizzando uno stile parodico arricchito da un linguaggio volutamente diretto e grottesco, manifestando la volontà di reclamare, almeno in apparenza, i diritti di un Femminile inteso finalmente come soggetto desiderante:

"Los uruguayos no quieren ni por broma que las mujeres se agiten en el lecho [...] conceptúan que el espasmo, que el temblor venéreo no deben sentirlo las honradas [...] Se adula en esto la hipocresía de la mujer que debe gozar como los antiguos héroes morían: en silencio [...] La mujer es siempre mártir, eterna esclava de una lujuria despótica, especulante, de horca y cuchilla, estúpida a la vez, necia y vandálica. Es abstinenta hasta en el lecho. Debe parecer siempre virgen, siempre niña, ingenua siempre"⁴⁶⁵.

Il senso di stagnazione derivante dalla limitatezza delle declinazioni consentite al Femminile dal canone patriarcale si percepisce chiaramente anche nelle seguenti riflessioni, appartenenti al medesimo testo:

"La mujer siempre una, siempre igual, la carne de matrimonio, la esclava doméstica, la patrona de la cabaña, es la que manda al mercado; la fútil hembra humana de los ganados conyugales es la sola que existe en el país; [...] la enemiga del progreso, el más firme sostén de la reacción en todas las formas y en todas las materias, la que permanece apasionadamente ligada al pasado y a la tradición y considera lo nuevo como una ofensa personal. [...] la mujer uruguaya se conserva inabordable cuando soltera, y más tarde es fiel al marido, cualquiera que éste sea. [...] su cariño es mecánico, de convivencia; un cariño vecinal; no falta a su compromiso en vista de que no es capaz de concebir emociones intensas; pues es lo mismo un hombre que otro, dado que no distingue entre el valor intelectual que tiene cada uno"⁴⁶⁶.

In "El pudor exofagal o elefantiásico", Herrera y Reissig descrive, inoltre, il Femminile M+ con toni ben poco lusinghieri, definendolo spregiativamente come un "conjunto de carne desbordada" che "pone en sus monumentos una pesadez arqueológica de escombros documental, un ritmo de buey solemne". Anche nella raccolta poetica *Los éxtasis de la montaña*, il poeta rappresenta letterariamente l'ipertrofismo del Femminile elementare, ironizzando, nel sonetto "Las madres", sulle figure femminili appesantite (*espesas comadres*) e rese mostruose dalla maternità⁴⁶⁷. L'autore sembrerebbe, dunque, opporsi nettamente alla visione patriarcale che vorrebbe limitare il Femminile all'espressione del tratto elementare positivo⁴⁶⁸, censurando la sessualità dalle declinazioni espressive ad esso consentite. La scure dicotomica con cui la coscienza patriarcale interpreta la Grande Madre

⁴⁶⁵ J. Herrera y Reissig, cit. in C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁶⁶ J. Herrera y Reissig, *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*, Ediciones Biblioteca Nacional y Taurus, Montevideo, 2006, pp.141-142 cit in C. Rodríguez Reyes, *op. cit.*

⁴⁶⁷ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 78-82

erotizzata non tarda, però, a mostrarsi anche in Herrera y Reissig: l'autore completa le proprie considerazioni in merito alla donna uruguaiana in la “La cachondez”, descrivendo nel dettaglio gli incontrollati eccessi della lussuria femminile legata (o meno) al mondo dei postriboli⁴⁶⁹. Nel farlo, l'autore indugia, ricorrendo a toni iperbolici e grotteschi, in uno sprezzante elenco di donne voraci ed insaziabili che, risponderebbero, appunto, con *cachondez* estrema al *pudor* imposto dalla morale corrente⁴⁷⁰:

“Las mujeres se dividen en histéricas-masturbadoras (que despedazan velas), en consolatrices (que usan consoladores comprados en lo de Miller), en homífogas (que se comen a los maridos), en uterinas (que connubian con los sirvientes, con los cocheros y con los niños), en canidólatras (que viven con perritos amaestrados), en tortilleras (que coahíbitan con hermanas de clitoris desarrollado, amigas marimachos), en buscadoras (que van a las amuebladas), y en prostitutas (las de la calle Santa Teresa)”⁴⁷¹.

Nella rivista argentina *Caras y caretas* (1898-1908) in cui pubblicarono molti dei più significativi autori del tempo, il ritratto femminile offerto dal Modernismo appare come oggetto, al contempo, di repulsione e di attrazione erotica⁴⁷², oscillando dalle più caste idealizzazioni alle più estreme demonizzazioni dello stesso. Alla *hetaira* cantata da Darío, espressione del polo A- dell’archetipo, si associa tutta una costellazione simbolica che si nutre di sovrapposizioni tematiche tratte da diversi autori. Nel già citato “Neurosis” di Casal, ad esempio, la figura della seduttrice Noemi-Dalila, *la pálida pecadora*, si lega strettamente al mondo della prostituzione:

[...]
 Pero, ¿qué piensa la hermosa dama?
 ¿Es que su príncipe ya no la ama
 como en los días de amor feliz,
 o que en los cofres del gabinete
 ya no conserva ningún billete
 de los que obtuvo por un desliz?
 [...]⁴⁷³

Assai significativo in tal senso è anche il componimento “Misa Negra”, pubblicato da Tablada nel 1893, in cui il Femminile veicola in sé la summa dell’essenza diabolica e, proprio per questo, diviene oggetto di un rituale religioso dal sapore dissacrante:

[...]
 ¡Amada ven!...¡Dale a mi frente
 el edredón de tu regazo

⁴⁶⁹ Cfr. C. Rodríguez Reyes, *op. cit.*

⁴⁷⁰ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 78-82.

⁴⁷¹ J. Herrera y Reissig, cit. in *ivi*, p. 81.

⁴⁷² Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, pp. 221-222;

⁴⁷³ J. Del Casal, *Poemas*, Lingua Digital, 2011, p. 115.

y a mi locura dulcemente,
lleva a la cárcel de tu abrazo!

[...]
Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo
¡la Misa Negra de mi amor!⁴⁷⁴

Si pensi, inoltre, al racconto di Nervo intitolato "La Diablesa" (1895) in cui il diavolo offre al protagonista la relazione con una donna di incredibile bellezza che finirà per usarlo ed abbandonarlo. O alla cronaca del vizio legata alla lussuria femminile che appare nei romanzi di Enrique Gómez Carrillo (*Del amor, del dolor y del vicio* del 1898 e nel già citato *El triunfo de Salomé*, dello stesso anno) o in *Salamandra* (1919) del messicano Efrén Rebolledo in cui spicca il personaggio di Elena Rivas, seduttrice implacabile ed evidente rappresentazione della *femme fatale*. La figura della diabolica peccatrice appare anche nelle opere del colombiano José María Vargas Vila con *Ibis* (1899), *María Magdalena* (1916) e *Salomé* (1920). Questo comune processo di "diabolización de la mujer" trova la propria giustificazione in una "concepción basada en la idea de que su sexualidad podía poner en discusión el poder del hombre, su autoestima y a la vez la estima social"⁴⁷⁵. L'idea di un Femminile posseduto da forze oscure traspare anche nelle parole che Darío attribuisce ad Hypea nel "Coloquio de los Centauros" in cui si ravvisa un'analogia tendenza a demonizzare il Femminile⁴⁷⁶ ("yo sé de la hembra humana la original infamia"⁴⁷⁷), come avviene anche nelle seguenti riflessioni, tratte da *El oro de Mallorca*:

"La mujer, amigo mío, es la peor de nuestras desventuras, por sí misma, por su naturaleza, por su misterio y su fatalidad. Muchos padres de la Iglesia han dicho sobre esto cosas ciertas y profundas. Y su daño está en el amor mismo en un paraíso de temporada, en un goce que pasa pronto y deja mucha amarga consecuencia. Y no me juzgue usted un misógino"⁴⁷⁸.

Si pensi a "Hídra de Lema" di Casal (nella raccolta *Nieve*) in cui il carattere profondamente ambiguo del Femminile si esplica tra la soggezione che si deve ad un essere superiore ed il disprezzo misto a timore che suscita un mostro da sconfiggere. Parimenti, nel racconto "La casa del poeta" in *Prosas*, la donna erotizzata di Casal si carica di valenze connesse all'assenza, alla coercizione ed alla prigionia⁴⁷⁹. Nel racconto dell'argentino Attilio Chiappori, "El daño" (a conclusione di *Borderland*,

⁴⁷⁴ J. Juan Tablada, *Los mejores poemas*, México, UNAM, pp. 22-23.

⁴⁷⁵ J. P. Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II. El disciplinamiento 1860- 1920*, Montevideo, Banda oriental, 1990, p. 171.

⁴⁷⁶ Cfr. A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, pp. 247-260.

⁴⁷⁷ R. Darío, *Páginas*, cit., p. 73.

⁴⁷⁸ Idem, cit. in A. Acereda, R. Guevera, *op. cit.*, p. 251.

⁴⁷⁹ Cfr. G. Soria, *Saggi*, cit., pp. 147-154.

pubblicato nel 1907), il personaggio di Flora è descritto apertamente come una sorta di incantatrice, dedita a "caprichosas alquimías de *boudoir*", in una caratterizzazione simbolica perfettamente rispondente alla polarità A- dell'archetipo della Grande Madre. In un altro racconto di Chiappori, dove questa compare nuovamente come personaggio, di lei si esplicita il fatto che "era de esas mujeres de las que uno se aparta porque el miedo que infunden sobrepasa la ansiedad del deseo"⁴⁸⁰. In modo del tutto analogo, anche la principessa di "Sonatina" di Darío assume il volto del Femminile enigmatico, affascinante ed attrattivo per il Maschile fintanto che non muta la propria passività in azione, lasciando spazio ad "una perturbadora tendencia a la actividad maléfica cuando parece ejercer el derecho a una sensualidad propia"⁴⁸¹. Si pensi, ancora, a Lucia Jérez, protagonista di *Amistad funesta*, romanzo di Martí pubblicato nel 1885, o a Blanca Sol, protagonista del romanzo intitolato, appunto, *Blanca Sol*, della peruviana Mercedes Cabello de Carbonera e pubblicato nel 1889. Entrambe queste donne si perfezionano identitariamente grazie al simbolismo della mostruosità psichica⁴⁸² che, secondo la morale del tempo, è applicabile a chiunque scelga consapevolmente di inabissarsi nella perversione della carne. Entrambe sono eroine che, in perfetta aderenza con la polarità A- dell'archetipo della Grande Madre, manipolano i soggetti maschili al fine di assoggettarli ai propri desideri:

"[...] en ambas novelas los hombres deseados -Juan Jérez y Alcides- se convierten en objetos sexuales de las protagonistas, que los utilizan o intentan utilizarlos a su conveniencia, sin concederles una independencia subjetiva. El hombre ocupa, en cierto momento, el rol tradicionalmente asignado a la mujer, de objeto sexual sin voluntad, que se trafica en la alta sociedad como una moneda [...]"⁴⁸³.

Anche Lelia Orloff di *De sobremesa* assume su di sé i tratti A- dell'archetipo del Femminile, attirando il protagonista Fernández verso i piaceri della carne e rappresentando, con le parole di Silva, "la Circe que cambia los hombres en cerdos"⁴⁸⁴. Il Femminile che si associa agli incantesimi maligni appare anche nel racconto di Darío "Cuento de Pascuas" (1911): i lussuosi saloni parigini in cui la narrazione è ambientata si caricano di atmosfere particolarmente enigmatiche dovute all'assunzione di sostanze stupefacenti che vanno di pari passo con la pratica di rituali occultisti⁴⁸⁵. Anche nella chiusa del componimento intitolato "Caso", del 1890 e raccolto, poi, in *El canto errante*, si nota la totale sottomissione del Maschile al

⁴⁸⁰ A. Chiappori, cit. in S. Molloy, "La violencia...", cit., p. 538.

⁴⁸¹ A. Borinsky, *op. cit.*, pp. 794-795.

⁴⁸² Cfr. Y. Martínez-San Miguel, *op. cit.*, pp. 27-45.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 34.

⁴⁸⁴ J. A. Silva, cit. in C. O. Montero, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁸⁵ Cfr. L. M. Méndez, *op. cit.*

Femminile distruttore negativo: *yo soy el herido, ingrata, / y tu amor es el acero: / ¡si me lo quitas, me muero / si me lo dejas, me mata!*⁴⁸⁶. Anche la figura de la divina Eulalia esprime con evidenza tutta la potenza e il fascino della Grande Madre negativa, esperita dal poeta come *noumeno* enigmatico, carico di tutta la valenza atopica ed atemporale dell'archetipo: *¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía? / Yo el tiempo y el día y el país ignoro, / pero sé que Eulalia ríe todavía, / ¡y es cruel y eterna su risa de oro!*⁴⁸⁷ Tutte queste sfumature iconografiche che afferiscono ad un Femminile che seduce in modo repulsivo e malevolo si pongono in netto contrasto con le candide visioni di caste ninfe e cigni rilucenti, generose figurazioni di quella saggezza ultima che abbiamo visto essere tipica dell'opposta polarità A+:

“Esa irresistible atracción que es la mujer seductora confunde y vence la facultad racional; frente a su fuerza, no se puede luchar, no hay arma objetiva con que tratarla a comprenderla. Es una presencia peligrosa, pero a la vez deseada. La experiencia de querer conocerla y amarla, como la experiencia de querer explorarse y conocerse a si mismo subjetivamente, involucra la posibilidad, o quizá la certidumbre, de la locura, muerte, confusión, el trastorno de la psique”⁴⁸⁸.

Le rappresentazioni del Femminile A- all'interno del Modernismo letterario ispano-americano rispettano, dunque, la nota dicotomia esistente tra donna peccatrice e donna ispiratrice⁴⁸⁹:

“La aversión y atracción por lo femenino aparece [...] donde la mujer es devoradora y mutiladora, o bien angelical y musa del poeta. Estas contradicciones son muy propias de los rasgos modernistas, especialmente de los poetas [...]”⁴⁹⁰.

Uno degli appartenenti al movimento che, più di tutti, si fece portatore di un modo genuinamente anti-patriarcale ed anti-conformista di intendere il Femminile erotizzato fu l'uruguaiano Roberto de la Carreras. Pochi autori uguagliarono gli eccessi espressivi di questo autore: la sua stessa vita e carriera artistica furono scandalose secondo la morale del tempo, valendogli la fama di novello Don Juan in versione satanica. Nato fuori dalla legittimità del matrimonio, l'artista dichiarò, orgogliosamente: “yo soy un hijo de una noche apasionada y no como ustedes, que fueron engendrados entre bostezos matrimoniales”⁴⁹¹. In *Sueño de Oriente* (1900) l'autore, in modo analogo a quanto fatto da Herrera y Reissig, attacca il modello femminile borghese e cattolico, denigrando apertamente la limitatezza di una società che promuoveva unicamente l'accezione elementare positiva della Grande Madre,

⁴⁸⁶ R. Darío, *El Canto errante*, Biblioteca Cervantes Virtual, 1945.

⁴⁸⁷ R. Darío, *Páginas*, cit., p. 64.

⁴⁸⁸ J. F. Day, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁸⁹ Cfr. C. Pérez Abreu, *op. cit.*

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ R. De la Carreras, cit. in C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 75.

descrivendo con toni altamente spregiativi le donne che adottano con gioia il ruolo della “villana de aldea que, con un hijo en brazos, otro bajo el diafragma, otro en una cuna, otro revolcándose en el suelo, exhibe cínicamente la maternidad en su forma repulsiva e grotesca”⁴⁹². L'autore pare parlare in difesa ed in onore della propria stessa madre, rappresentazione personale della più ampia presenza archetipica, quando asserisce:

“Yo sentí protestar en mí, desde entonces, el alma de mi madre que me inspira, de la mujer de pasión y de aventura, de la desvanecida soñadora que la educación burguesa me enseñaba a odiar. Al defender al sexo siento que la defiende. ¡Mi esfuerzo libertario es un tributo altivo y vengador a sus dolores de Amorosa!”⁴⁹³.

Se già si considerarono audaci alcune sue produzioni liriche, quali “Al lector” e “Poema sentimental” in cui l'autore si diresse con toni erotici a donne sposate, fu, però, soprattutto l'opuscolo in prosa *Amor libre*. Interview *voluptuosa con Roberto de las Carreras*, pubblicato nel 1902, a destare scandalo per il sovvertimento totale dei principi di moralità in esso veicolato⁴⁹⁴. Con quest'opera, l'autore non solo rese pubblica la propria condizione di marito ingannato, ma colse l'occasione di redigere un vero e proprio manifesto in cui poter proclamare la propria “fe subversiva en la liberación sexual de la mujer”. L'artista si spinse fino al punto di giustificare la condotta infedele della propria sposa, dichiarando di non voler più essere considerato come il marito, ma come amante di questa: “Yo no soy un esposo” e, dunque, “no soy un amante humillado”. Roberto de la Carreras fu tra quegli autori che dipinse la voluttà femminile in termini compiaciuti e scarsamente intimoriti, descrivendo la propria compagna come “una carnívora voluptuosa errando libremente”. Anche se l'autore parve liberarsi, in modo ben più radicale rispetto ai propri contemporanei, dei pregiudizi del tempo, celebrando il Femminile come un soggetto erotico attivo e desiderante⁴⁹⁵, l'ombra del condizionamento patriarcale appare anche nelle sue opere. Il retaggio della cultura borghese si cela nell'adesione allo stereotipo che prevede per la donna erotizzata una caratterizzazione ‘unicamente sessuale’⁴⁹⁶. Seppur rivoluzionario, dunque, anche il ri-orientamento iconografico proposto da de las Carreras non fu totalmente libero da quell'atteggiamento riduzionistico con cui, all'alba del XX secolo, si continuava ad ingabbiare il Femminile desiderante⁴⁹⁷. Nell'immaginario modernista, seppur

⁴⁹² *Ivi*, p. 80.

⁴⁹³ Idem, cit. in E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*

⁴⁹⁴ Cfr. *ivi*.

⁴⁹⁵ Cfr. C. Rodríguez Reyes, *op. cit.*

⁴⁹⁶ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 64-65.

fondato su di una poetica fortemente erotizzata e potendo contare su di un concreto ampliamento delle declinazioni iconografiche previste per il Femminile, “no existían imágenes positivas de mujeres gozando despreocupadamente de su sexualidad [...]”⁴⁹⁸. Ogni minima rivendicazione in merito alla naturalezza del desiderio erotico del Femminile fu immancabilmente compensata in senso tradizionale e moraleggiante da caratterizzazioni grottesche ed iperboliche che, di fatto, finivano per farsi parodia svilente più che reale e sentita celebrazione dello stesso⁴⁹⁹. Sia che venisse intesa come fonte di attrazione erotica sia che apparisse come oggetto degno di repulsione, si continuò a interpretare il Femminile come un'entità statica e passiva, materia inerte tra le mani dell'artista che si sentiva libero di modellarla, tematicamente, al pari di un contenitore vuoto, atto a contenere le proiezioni della mente maschile. La totale svalutazione in negativo del Femminile si esplica nell'opposizione tra la *donna-vaso* intesa come portatrice di contenuto utile al Maschile (F+) e il *vaso-utero* che minaccia, specularmente, di richiedere per sé quanto donato in precedenza (F-):

“Ésta, después de todo, era vista como vehículo de procreación siempre *dispuesta a recibir* fluidos a manera de copa o vaso, como lo ha indicado el médico francés A. Debay. Irónicamente, era esta misma disposición lo que inspiraba temor en los hombres hacia la genitalidad femenina como devoradora de la energía masculina”⁵⁰⁰.

I seguenti versi di Nájera, tratti da “Para un menú” (1888), si configurano come un'efficace condensazione estremizzata della profonda svalutazione da cui il Femminile erotizzato non riuscì quasi mai a prescindere all'interno della poetica modernista. Qui, il Femminile risulta svilito, come un oggetto di consumo tra le mani di chi si serve di esso⁵⁰¹:

Las novias pasadas son copas vacías;
 en ellas pusimos un poco de amor;
 el néctar tomamos... huyeron los días...
 ¡Traed otras copas con nuevo licor!
 Champán son las rubias de cutis de azalia;
 Borgoña los labios de vivo carmín;
 los ojos oscuros son vino de Italia,
 los verdes y claros son vino del Rhin.
 [...]
 La copa se apura, la dicha se agota;
 de un sorbo tomamos mujer y licor...
 Dejemos las copas... ¡Si queda una gota,
 que beba el lacayo las heces de amor!⁵⁰²

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 64.

⁴⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 80.

⁵⁰⁰ C. Pérez Abreu, *op. cit.*

⁵⁰¹ Cfr. M. Gomes, *op. cit.*, pp. 457-469.

⁵⁰² M. Nájera, cit. in *ivi*, pp. 464-465.

La gravidanza della sequenza simbolica *donna-vaso/copa*, di fronte al Femminile A-, si muta nella parodia svilente degli opposti tratti positivi dell'archetipo. Il *nectar* trasformante (A+) è ottenuto in cambio di *un poco de amor*, la sacralità è infangata dalla rapidità che rende dispregiativa l'assunzione rituale (*se apura/ de un sorbo*) delle simboliche *copas* e dal disprezzo per la donna, intesa come contenitore di una sostanza di poco pregio, così come si evince chiaramente dalla chiusa (*¡si queda una gota, / que beba el lacayo*).

Oltre al Femminile erotizzato (A-), in seno alla poetica del movimento trovò il proprio spazio espressivo anche la polarità elementare negativa dell'archetipo della Grande Madre (M-). Come già accennato, questa riassume archetipicamente l'ineluttabile riassorbimento della materia vivente nell'indistinto primordiale da cui essa deriva. Nella sua accezione più passiva, la Madre Terribile può rappresentare l'assenza del nutrimento (l'abbandono perpetrato da un Femminile che volta le spalle e si sottrae al ruolo di nutrice M+) ed il conseguente mancato sviluppo ed il rischio di regressione allo stato caotico primordiale in cui ogni forma materiale si dissolve. Certe rappresentazioni letterarie del paesaggio naturale inteso come rappresentazione metaforica del Femminile possono essere intese come espressione di questa specifica polarità della Grande Madre negativa. Nella dicotomia che oppone la Madre Buona alla Madre Terribile, il mondo naturale può convertirsi da madre feconda e protettiva in matrigna ostile che inibisce ogni potenziale sviluppo. Alla luce di questa dicotomia archetipica, è, dunque, possibile re-interpretare il *topos* letterario, tipico dei romanzi fondazionali ottocenteschi, in cui i luoghi armonici e accoglienti, espressione di *civilización*, si contrappongono a zone selvagge e ostili all'insediamento umano, tipiche della *barbarie*. Si pensi, così, ad un romanzo fondazionale tardivo, ma particolarmente significativo in tal senso, come *Doña Bárbara* di Rómulo Gallegos (1929), in cui la protagonista che dà il nome al romanzo si fa evidente portavoce ed espressione simbolica dei tratti più bestiali, sovrannaturali e disgreganti di un Naturale/Femminile selvaggio che incuteva timore alla società *civilizada*: illuminante risulta anche lo stesso nome scelto per la *hacienda* retta da Doña Barbara, *El Miedo*. La natura, intesa come metaforizzazione simbolica del Femminile M-, diviene chiara manifestazione di un'essenza archetipica negativa, che deve essere dominata, controllata dalla coscienza patriarcale affinché possa darsi il progresso verso lo sviluppo futuro (e cioè verso la coscienza). Si pensi, ad esempio, allo spazio della pampa argentina, descritto da Mansilla e da Sarmiento, al confronto del quale l'uomo appare come una figura impotente e minuscola,

soverchiata dalla vastità smisurata e soffocante della Grande Madre naturale che lo abbraccia e lo accerchia ostilmente⁵⁰³. Anche nel componimento *Desolación*, pubblicato da Roberto de la Carreras nel 1895, si evidenzia un soggetto lirico che appare come un infante abbandonato, privato delle cure materne e che si muove con disperazione in un mondo naturale ostile, immagine duplicata della madre maligna (M-) che trascura e disprezza le proprie creature⁵⁰⁴. O ancora, si veda l'altrettanto significativo componimento dal titolo "Mater Creatoris" della cubana Mercedes Matamoros, pubblicato nel 1905, in cui ci si distanzia nettamente dal *cliché* della natura intesa come Madre Buona ed, anzi, la si dipinge apertamente come uno spazio evidentemente conflittuale: "*Oh gran naturaleza, la eterna creadora, / no eres madre del hombre porque no tienes alma*"⁵⁰⁵. Altre rappresentazioni letterarie di questi particolari tratti M- si ravvisano già in narrazioni di metà Ottocento, quali *Recuerdos de provincia* (1850) di Sarmiento e *El médico de San Luis* (1860) di Eduarda Mansilla de García in cui personaggi sia maschili che femminili si confrontano con figure materne portatrici di valori tradizionali, percepiti come stagnanti, devianti ed obsoleti. I protagonisti di queste opere devono fare i conti con gli eccessi di un amore materno che tende a soffocare ed impedire lo sviluppo di una personalità indipendente⁵⁰⁶. Tenendo a mente la prospettiva sottesa alla propaganda ideologica di metà Ottocento, volta alla costruzione del cittadino 'perfettamente civilizzato', significativa risulta, in queste opere, la presenza di una figura materna che agisce, seppur passivamente, da antagonista, fallendo nel compito di educare e formare positivamente una futura generazione di cittadini autosufficienti ed evoluti. Mansilla e Sarmiento descrivono le sfumature più coercitive ed annichilenti della Madre archetipica intesa negativamente, a causa della quale la coscienza individuale non riesce ad evolversi, rimanendo intrappolata nelle maglie di un inconscio femminile regressivo, castrante ed inglobante:

"La madre europea es el apoyo, el resorte, el eje en que descansa la familia, la sociedad. Aquí, por el contrario, la madre representa el atraso, lo estacionario, lo antiguo [...]"⁵⁰⁷

La mutazione della Madre Buona nella speculare Madre Terribile, assente o indifferente alle esigenze di sostentamento e sviluppo delle creature da questa generate, si convertì in un *topos* ricorrente di quel discorso egemonico patriarcale che

⁵⁰³ Cfr. K. Lehman, *op. cit.*, pp. 118-122.

⁵⁰⁴ Cfr. E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*

⁵⁰⁵ Cfr. C. Vallejo, "Estrategias...", *cit.*, p. 979.

⁵⁰⁶ Cfr. N. Hanway, *op. cit.*, pp. 51-84.

⁵⁰⁷ E. Mansilla de García, *El médico de San Luis*, La Biblioteca Popular de Buenos Aires, Librería Editora de Enrique Navarro Viola, 1879 (url: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/medico/b-256198.htm>).

animò la stampa di fine Ottocento e che mirava a scongiurare l'emancipazione delle donne dallo spazio chiuso del focolare domestico. La donna attiva ed indipendente, che decidesse di estendere il proprio raggio d'azione al di fuori delle mura familiari, divenne quasi una sorta di spauracchio narrativo, un esorcismo letterario che dava corpo alla fobia sociale scaturita dalla progressiva alterazione dello status quo patriarcale borghese:

“Es curioso advertir que la imagen de la ‘mala mujer’ casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la ‘abnegada madre’, de la ‘novia que espera’ y del idolo hermético, seres estáticos, la ‘mala’ va y viene, busca a los hombres, los abandona”⁵⁰⁸.

Si pensi, così, al romanzo breve del 1896, *Nelly*, di Holmberg, in cui il focolare domestico si disgrega proprio a causa dell'assenza del Femminile, in uno scenario familiare del tutto apocalittico in cui la continuità del patriarcato cessa di essere garantita: la prole, fondamento della famiglia borghese e della stabilità nazionale, subisce la stasi di un desolato abbandono e muore ancora in fasce⁵⁰⁹, totalmente inerme di fronte al rifiuto ed alla freddezza della Madre Terribile.

Il Femminile M- assunse narrativamente anche le vesti di protagoniste attivamente inibente e castranti, della donna che mette in atto lo smembramento che fa da preludio alla morte: la Madre Terribile, infatti, è anche colei che si nutre e si fortifica grazie allo spargimento volontario del sangue delle proprie creature. L'icona letteraria di un Femminile inteso in questo senso di distruttore materiale fu una conseguenza esasperata del lento diffondersi della sindrome da "civiltà in pericolo", sorta in seguito all'alterazione dei costumi borghesi dovuta al progresso dei percorsi di emancipazione femminile. Gli accenti archetipici della Madre Terribile emersero a compensazione del monopolio nell'immaginario del Femminile protettore e benevolmente materno: da datrice di vita e fonte di sostegno e nutrimento, la donna iniziò ad assumere letterariamente gli opposti tratti di un'entità malvagia e vendicativa, di cinica e spietata assassina. Come una novella Menade posseduta da Dioniso, che improvvisamente sbrana selvaggiamente il cucciolo che stava allattando fino ad un attimo prima⁵¹⁰, la componente rassicurante ed apportatrice di vita del Femminile elementare positivo (M+) si volge nell'orrore di fronte alla donna assassina, ubriaca di sangue (M-), dinnanzi alla cui frenesia cieca ogni cosa può mutarsi in preda. In un percorso di progressiva integrazione nella coscienza collettiva dei tratti elementari negativi del Femminile, queste eroine irrazionali e furiose, dipinte in preda ai più cupi deliri, divennero una presenza sempre più

⁵⁰⁸ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 35.

⁵⁰⁹ Cfr. F. Masiello, *Civilization and Barbarism*, cit., pp. 83-110.

⁵¹⁰ Cfr. W. F. Otto, *op. cit.*, pp. 112-115 e p. 189.

diffusa nelle creazioni moderniste a cavallo tra Otto e Novecento: il ricorso a narrazioni popolate da protagoniste immorali che da teneri angeli senza macchia si tramutavano in crudeli ed efferate assassine fu uno dei metodi con cui la coscienza patriarcale colse l'occasione di ribadire alla collettività la necessità di non allentare il controllo sociale sul Femminile. Il sovvertimento narrativo delle leggi del patriarcato suggerisce il timore dello stadio più indifferenziato, primordiale ed uroborico della risvegliata coscienza matriarcale, percepita come una dimensione posta in evidente ostilità con il principio solare e patriarcale⁵¹¹: le eroine letterarie omicide e violente non a caso appaiono spesso dotate di tratti virili, veri e propri standardi simbolici di un temuto processo di sobillazione anti-maschile. Trasgredendo fino all'eccesso la legge e le regole codificate dal patriarcato sociale, questi personaggi si fecero simbolo di un conflitto che, implicitamente, scuoteva la stabilità del sistema patriarcale fin nelle sue stesse radici, palesando l'impossibilità di garantire una costante sottomissione del Femminile alla forza del principio Maschile. La componente altamente sovversiva veicolata da questo tratto specifico del Femminile iconografico si evince nei versi apparsi sulla rivista argentina *Caras y Caretas*, nel 1898, dal significativo titolo *Las mujeres que matan: En París cierta joven a un juez /de un balazo dejóle muy mal; /y como esto pasó ya una vez, /de las armas de fuego al igual, /nos demuestra que existen ¡pardiez! /señoritas de fuego central*⁵¹². Luder ci dice, infatti, che

"Las que matan forman parte de una constelación de nuevas representaciones femeninas pero se diferencian nítidamente de las demás. Son el revés o la contracara de las víctimas. [...]. Las que matan hombres [...] se diferencian de las "víctimas" porque son madres [...] y tienen un "fuego central"⁵¹³.

Si pensi, così, all'assassinio perpetrato da Lucía, protagonista del già citato romanzo di Martí, *Amistad funesta* in cui la donna, rappresentata come dominante, aggressiva, ed in preda a deliri di gelosia, uccide l'antagonista Sol del Valle, incarnazione dell'opposta polarità archetipica del Femminile positivo, come già preannunciato dallo stesso nome della vittima⁵¹⁴; anche in *La casa de la soltera*, romanzo ad episodi dell'argentino Enrique García Velloso, non solo appare la storia di un amore bisessuale, ma l'autonomia del Femminile dalle norme del patriarcato (come anticipata dal titolo stesso) si lega strettamente all'omicidio violento del personaggio maschile che tenta di intromettersi nella storia d'amore tra le due donne⁵¹⁵. Ancora, si pensi ai delitti violenti compiuti da Remedios, virilizzata protagonista di *La*

⁵¹¹ Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 56.

⁵¹² J. Luder, *op. cit.*, p. 782.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ Cfr. J. L. Camacho, "Los límites...", cit., pp. 69-78.

⁵¹⁵ Cfr. F. Masiello, *Civilization and Barbarism*, cit., p. 170.

Rumba, romanzo del 1890 di Ángel de Campo⁵¹⁶ e da Santa, protagonista del romanzo che porta il suo stesso nome, pubblicato nel 1903 da Federico Gamboa. Entrambi i testi si strutturano attorno ad un fatto cronaca, noto in Messico come 'el crimen de la calle de Tarrasquilla', relativo all'assassinio di Esperanza Gutiérrez per mano di María Villa, entrambe prostitute (e, quindi, soggetti nuovamente al di fuori della norma patriarcale): in entrambi i romanzi, non è causale l'attribuzione esplicita, per entrambe le omicide, di una presunta predisposizione delle protagoniste all'omicidio⁵¹⁷. O, ancora, si pensi a Clara, omicida seriale, madre nubile e falsa studente di medicina, attorno alla quale ruota la vicenda riferita dall'uomo di scienza che funge da narratore nel racconto poliziesco di Holmberg, "La bolsa de huesos", pubblicato nel 1896. Clara firma i suoi delitti in un modo che esplicita la natura femminile del delitto, rimuovendo, cioè, una costola dai cadaveri degli uomini che uccide. Nella figura di Clara, le polarità A- ed M- della Grande Madre negativa si fondono: non solo essa è una donna che uccide, ma lo fa somministrando alle proprie vittime un veleno inebriante⁵¹⁸ che, prima di farle precipitare nella dissoluzione del corpo, le condanna anche alla dissoluzione psichica. Anche il racconto di Quiroga, *El Vampiro*, pubblicato nel 1927, offre, in modo del tutto analogo, l'immagine di un Femminile spietato e pericoloso che mescola palesemente i tratti elementari e trasformativi del Femminile negativo: la donna vampiresca prima seduce il malcapitato e, poi, come un parassita, si nutre del sangue della vittima, sottraendogli la linfa vitale e causandone la morte fisica⁵¹⁹. Lo stesso discorso può valere, infine, anche per la Berta Bandinelli del già citato *Amor libre* di de las Carreras: alla dirompente sensualità di una protagonista che esige orge culminanti in bagni di sangue si somma la tendenza della stessa ad abbandonare il 'nido' domestico, delegando le cure della prole al marito e, di fatto, rinnegando ogni tipo di impegno materno⁵²⁰.

La Grande Madre oscura, intesa tanto nel suo aspetto violento quanto in quello erotizzato, finì per associarsi strettamente alla marca simbolica dell'infermità e della patologia psico-fisica. Sia il Femminile sessuato (A-) sia quello violento (M-) furono, cioè, offerti al pubblico come esempi letterari di degenerazione e deviazione dalla normalità psico-fisiologica:

⁵¹⁶ Cfr. R. McKee Irwin, *op. cit.*, pp. 50-52.

⁵¹⁷ Cfr. A. Pineda Franco, "La que mata y la que muere por segunda vez: algunas escenas del imaginario amenazado del porfiriato", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, n. 210, Gennaio-Marzo 2005, pp. 77-90.

⁵¹⁸ Cfr. J. Luder, *op. cit.*, pp. 783-784.

⁵¹⁹ Cfr. A. Reid, *op. cit.*

⁵²⁰ Cfr. C. Giardrone, *op. cit.*, pp. 64-65.

“El temor a perder su hegemonía proyectaba esa ansiedad a las representaciones simbólicas, transfiriendo la violencia de su propio despojo al objeto de su castración. Esto podría explicar sólo en parte la dificultad para incorporar en el imaginario social del período imágenes más normalizadas del “segundo sexo”. En este sentido, una de las estrategias más recurrentes fue “invalidar” el cuerpo femenino convirtiéndolo en fuente de agentes patógenos”⁵²¹.

Sul finire del XIX secolo, la relazione tra delitti violenti, sessualità promiscua, soggetti femminili e livello di autonomia degli stessi dal Maschile si fece sempre più stretta. All'interno del già descritto quadro di impulso prometeico categorizzante che contraddistinse le scienze psicologiche tra Otto e Novecento, la criminologia finì per definire l'attitudine del singolo ai delitti di sangue anche in base a ben precise origini fisiologiche (genetiche, somatiche, razziali e, in questo caso specifico, di genere)⁵²². Il delitto e la tendenza alla perversione erotica, soprattutto quando associata a soggetti letterari femminili, si convertì nell'ennesimo strumento teorico, asservito all'ideologia del tempo, volto a ribadire anche narrativamente i limiti esistenti tra lo sviluppo corretto ed il degrado (e, quindi, tra le polarità positive e negativo dell'archetipo del Femminile): “el lenguaje legal y criminalista se convierte en la manera de representar la transgresión cometida por el sujeto femenino cuando se convierte en agente de su propio destino”⁵²³. Delimitando narrativamente i comportamenti di soggetti descritti come anormali, si sancivano, per riflesso, le condotte socialmente accettate, postulando, più o meno esplicitamente, la necessità di misure correttive imposte dall'alto per tutte le eventuali manifestazioni che da questa stessa normalità differissero. Il bersaglio principale di questo tipo di narrativa fu spesso la femminilità percepita come *altra*, deviata in quanto non sottomessa al dominio maschile⁵²⁴. Poco importava che l'alterità del Femminile si manifestasse nell'accedere al mondo della prostituzione, alla manifestazione di una predisposizione al piacere carnale, all'appartenenza alla dimensione dell'omosessualità o che si esplicasse nel semplice rifiuto di scendere a patti con l'autorità maschile; ciò che si tendeva a punire narrativamente era ogni eventuale mancata adesione al canone imposto dalla cultura patriarcale che voleva la donna sottoposta all'uomo, all'interno del focolare domestico, intenta ad assolvere ai propri doveri procreativi:

“[...] Etiología, diagnosis, tratamiento y prognosis se convirtieron en las secuencias necesarias del diseño narrativo. Los casos se insertaban a su vez en un macrorrelato

⁵²¹ B. González-Stephan, “La in-validez...”, cit., pp. 70-71.

⁵²² Cfr. A. Pineda Franco, *op. cit.*, p. 78.

⁵²³ Y. Martínez-San Miguel, *op. cit.*, p. 32.

⁵²⁴ Cfr. P. Lupo, *op. cit.*, pp. 157-166 e cfr. B. Dijkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti.

biológico cuya lógica darwinista seguía los dictados de las leyes de la herencia y la reproducción sexual”⁵²⁵.

Le manifestazioni del Femminile erotizzato divennero un tema assai frequentato nel già visto sottoinsieme letterario delle *ficciones somáticas*: il naturalismo medico attinse a piene mani anche nelle vicende di promiscuità, violenza e libertinaggio associate agli strati più bassi della società, solitamente offerte al pubblico con descrizioni particolareggiate fin nei più minimi dettagli⁵²⁶. All'interno del filone della narrativa violenta in cui il Femminile appariva non come responsabile, ma come vittima di crimini di mano maschile, l'associazione implicita tra la Grande Madre negativa e la malattia a volte apparve come la giustificazione morale per l'eliminazione fisica di protagoniste letterarie percepite come aberranti e potenzialmente contagiose per i loro eccessi dalla società del tempo:

“Cuando los hombres matan mujeres en las ficciones las acusan casi siempre de "delitos femeninos" o "delitos" del sexo-cuerpo: aborto, prostitución, adulterio; criminalizan su sexo antes de matarlas”⁵²⁷.

Si pensi, ad esempio, al duro realismo di testi quali *Las honradas* e *Las impuras*, pubblicati nel 1917 dal cubano Miguel de Carrión⁵²⁸ o al romanzo di Chiappori dal titolo *La eterna angustia* (1908) in cui la protagonista Leticia risulta letteralmente deprivata della propria sessualità genitale da un medico criminale: “el locus de la enfermedad es la sexualidad misma [...]”⁵²⁹. La violenza e la manifestazione dell'erotismo si intrecciano nella dimensione oscura dell'archetipo della Grande Madre in cui l'aspetto primordiale ed uroborico prevalgono. Questa considerazione ci ricollega alla già descritta repulsione che la parte più conservatrice della società di fine Ottocento manifestava nei riguardi delle forme ermafrodite in cui ogni distinzione tra i sessi sfuma a vantaggio di un'unità indefinita: tollerare la presenza del Femminile oscuro all'interno della società, secondo la morale del tempo, sarebbe corrisposto ad un elevato rischio castrazione per il Maschile e di una conseguente femminizzazione dello stesso⁵³⁰. Non è un caso, infatti, che i personaggi letterari femminili aggressivi e/o erotizzati appaiono spesso dotati di un corollario simbolico di virilizzazione che ne completa la descrizione: l'ottocentesco timore per l'androgino si riversò e sublimò, cioè, anche nella diffusione di finzioni letterarie

⁵²⁵ G. Nouzielles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, Estudios Culturales, 2000, pp. 21-22 cit. in A. Rodríguez Perisco, *op. cit.*, pp. 798-799.

⁵²⁶ Cfr. C. Vallejo, “La gozadora del dolor...”, cit., pp. 155-161.

⁵²⁷ J. Luder, *op. cit.*, p. 782.

⁵²⁸ Cfr. C. Vallejo, “La gozadora del dolor...”, cit., p. 156.

⁵²⁹ S. Molloy, “La violencia...”, cit., p. 538.

⁵³⁰ Cfr. O. Montero, *op. cit.*, pp. 821-834.

popolati di personaggi femminili violenti e sensuali e virilizzati, su cui la collettività patriarcale proiettava i propri più profondi timori⁵³¹. In diversi articoli apparsi sulla rivista *The Hour* tra il 1880 ed il 1882, lo stesso Martí lamentò la progressiva ed eccessiva virilizzazione delle donne, da lui ravvisata nei comportamenti delle donne nordamericane; questa denuncia sociale fu affrontata dall'autore con toni allarmati, analoghi a quelli utilizzati in quegli anni anche in Europa negli organi di stampa dei diversi paesi⁵³². Nella maggior parte delle cronache internazionali *fin de siècle* si paventava l'avanzata sociale della 'nueva mujer', 'femme nouvelle' o 'New woman' che dir si voglia, "anarchic figure who threatened to turn upside down and to be on top in a wild carnival of social and sexual misrule"⁵³³. Dalla "fetichización de la mujer cadavérica, afectada de tuberculosis o neuropatías"⁵³⁴ si passò, inoltre, a considerare la donna come ricettacolo naturale dell'irrazionalità psichica e dei disagi psichici⁵³⁵ (non è casuale, ad esempio, la centralità dei personaggi femminili all'interno dei già citati *Cuentos frágiles* di Nájera⁵³⁶). Questa associazione del Femminile con le dimensioni stigmatizzate della patologia psico-fisica contribuì enormemente al fallimento di un apprezzamento profondo e consapevole della donna all'interno dell'immaginario modernista: "la reificación de la mujer en la obra de Darío y los modernistas debe leerse a la luz, o en la penumbra más bien, del terror implícito ala homosexualidad y las perversiones eróticas"⁵³⁷. Il profondo senso di tragicità insito nella trasgressione di genere operata da parte del Femminile (che può essere interpretato, anche etimologicamente, come un vero e proprio atto di *hybris*) ben si apprezza, ad esempio, già nel romanzo *Dolores* di Acosta de Samper, pubblicato nel 1869; qui, la protagonista femminile, irrimediabilmente attratta dal sapere intellettuale, da sempre considerato prerogativa maschile, a un tratto esclama:

"¿Para quién aprendo yo? Mis estudios, mi instrucción, mi talento, si acaso fuera cierto que lo tuviera, todo esto es inútil, pues jamás podré inspirar un sentimiento de admiración: estoy sola, sola para siempre... Vegeto como un árbol carcomido: vivo como una roca en un lugar desierto...."⁵³⁸.

Appaiono, dunque, ben chiare le conseguenze dello sconfinamento del Femminile in ambiti che, secondo il discorso egemonico patriarcale, non gli possono né devono competere. In questo caso particolare, a venire demonizzato è il semplice atto della

⁵³¹ Cfr. G. L. Mosse, *op. cit.* pp. 101-128.

⁵³² Cfr. J. L. Camacho, "Los límites...", cit., pp. 69-78.

⁵³³ E. Showalter, cit. in *ivi*, p. 70.

⁵³⁴ B. González-Stephan, "La in-validez...", cit., p. 67.

⁵³⁵ Cfr. I. S. Coromina, *op. cit.*

⁵³⁶ Cfr. J. F. Day, *op. cit.*, pp. 251-272.

⁵³⁷ O. Montero, *op. cit.*, p. 831.

⁵³⁸ S. Acosta de Samper, *Dolores*, cit. in B. González-Stephan, "La in-validez...", cit., p. 61.

scrittura al femminile, percepita come una subdola tendenza alla perversione dei ruoli sessuali: anche la frequentazione attiva della letteratura da parte delle donne fu, infatti, considerata alla stregua di una deriva patologica contagiosa, un vizio in grado di sviare il genere femminile dalla propria natura biologica. Anche il semplice esercizio della razionalità declinata al femminile appariva come una pericolosa e sovversiva contaminazione tra i generi⁵³⁹ che, per contrasto, non avrebbe fatto altro che favorire la contemporanea e parallela efebizzazione del Maschile⁵⁴⁰. Le donne troppo colte, troppo erotizzate o dall'aspetto troppo vigoroso avrebbero destato sospetti sulla propria femminilità e non avrebbero fatto risaltare a sufficienza, per contrasto, la virilità dell'uomo né avrebbero favorito in esso l'insorgenza di un atteggiamento protettivo e paternalistico⁵⁴¹:

"Abrazar la (des)gracia de la escritura en una sociedad donde las letras estaban gobernadas por manos masculinas era violar las normas sociales; y era también arriesgarse a llevar el peso de la máxima culpa, de la más abominable de las metáforas: la que convierte a la mujer letrada en un monstruo de rostro irrepresentable, porque en su "desfiguración" ha tergiversado el sentido del cuerpo biológico de la reproducción en cuerpo intelectual de la palabra"⁵⁴².

Non dobbiamo dimenticare che, secondo il canone dominante a fine Ottocento, tanto la supposta debolezza fisica del Femminile (emblematicamente condensata nel pallore mortale e nell'aspetto malaticcio delle icone estetiche del tempo, tanto pittoriche quanto letterarie) quanto l'incoerenza e la passività intellettuale a questo attribuita fungevano da garanzia differenziale tra i sessi. In *Dolores*, la protagonista emula la figura paterna, inseguendo una vocazione da letterata: significativo è il fatto che l'eroina appaia come un donna inferma, contagiata nella propria essenza femminile, distolta dagli interessi matrimoniali da quelli intellettuali; la protagonista è patologica, cioè, soprattutto poiché mascolinizzata e, dunque, pervertita. Si pensi, inoltre, anche al personaggio di Pedro, parente di Dolores, che, al contatto con le produzioni scritte della cugina, ne risulta anch'egli contagiato: abdicando alla vita virile ed attiva che gli sarebbe spettata per vocazione biologica, egli si ritira mollemente dal mondo, in preda ad una tormentata solitudine. Entrambi i personaggi appaiono, cioè, come rappresentazioni letterarie patriarcamente connotate, evidenti espressioni di una sessualità patologizzata in quanto posta al di fuori del contesto riproduttivo celebrato dalla cultura borghese⁵⁴³. Anche la stessa Lelia Orloff, personaggio del già citato *De Sobremesa*, si contraddistingue per una

⁵³⁹ Cfr. J. Camacho, "La violación...", cit. e cfr Idem, "Los límites...", cit., pp. 69-78.

⁵⁴⁰ Cfr. S. Ledger, *op. cit.*, pp. 94-121.

⁵⁴¹ Cfr. B. González-Stephan, "La in-validez...", cit., p. 67.

⁵⁴² *Ivi*, pp. 72-73.

⁵⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 59-60.

collocazione al di fuori del contesto canonico patriarcale, in quanto bisessuale; essa diviene, dunque, simbolo di un Femminile mostruoso ed aberrante proprio a causa delle contaminazioni di genere che implica:

“Cuando Fernández descubre a Angela de Roberto en casa de Lelia, “la monstruosa sospecha se me clavó en la imaginación” [...]. El narrador señala el lesbianismo de [...] la amante de Orloff, a través de sus rasgos físicos, resumidos en un adjetivo: “hombruna”. La relación de su amante con la lesbiana provoca a Fernández a tal punto que apuñala a Orloff y la deja por muerta. La homosexualidad femenina, encarnada en la mujer hombruna, contamina a la amante del protagonista y a través de la metonimia escurridiza y peligrosa del deseo amenaza con contaminarlo a él”⁵⁴⁴.

E, ancora, si ricordi il già citato personaggio di Flora Nist descritto da Chiappori in “El Daño”, con il suo corollario di tratti sessuali ambigui e contraddittori. La donna appare come una donna temibile, in quanto indipendente, colta, “educada con todas las libertades masculinas”⁵⁴⁵ e, anch'ella, bisessuale:

“Si la lesbiana no existe aun como categoría social y apenas existe como categoría medica, sin duda existe como entidad fluida, a la espera del nombre, y así, por su indeterminación misma, resulta tanto más amenazadora, tanto más pasible de encarnar múltiples desvíos, tanto más difícil de hacer visible sin recurrir a la exageración, la parodia, la teratologización que permiten, a un tiempo, exhibirla y enjuiciarla”⁵⁴⁶.

Come ultimo esempio, ricordiamo i vaghi accenni all'omosessualità delle protagoniste del romanzo della venezuelana Teresa de la Parra, *Ifigenia, Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, pubblicato nel 1924⁵⁴⁷.

La poetica modernista si fece riflesso artistico dello scontro, in atto in quei decenni, tra il conservatorismo borghese e la progressiva liberalizzazione dei costumi. Le crociate moralizzatrici della società tardo-ottocentesca trovarono un adeguato parallelo in un immaginario in cui si riflette una medesima ambiguità: se il Femminile erotizzato, a fine Ottocento, fu finalmente libero di manifestarsi sul piano della collettività cosciente, questo, però, fu soggetto a costanti ed eccessive deformazioni che lo forzarono in una direzione grottescamente ipertrofica⁵⁴⁸. Risulta più che evidente il disequilibrio e la sterilità relazionale insiti in un processo di questo tipo: “finché l'uomo ama nella donna solo la madre dispensatrice, rimane infantile. E se teme la donna come il grembo oscuro castrante, non può congiungersi e procreare con lei”⁵⁴⁹. L'emersione della Grande Madre F-, almeno durante i primi decenni del Novecento, non poté prescindere completamente dalle istanze

⁵⁴⁴ O. Montero, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁴⁵ Cfr. S. Molloy, “La violencia...”, *cit.*, p. 532.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 537.

⁵⁴⁷ Cfr. G. Kozak Rovero, *op. cit.*, p. 1009.

⁵⁴⁸ Cfr. C. Giandrone, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁴⁹ E. Neumann, *Origini*, *cit.*, pp. 180-181.

diaretiche promosse dalla coscienza patriarcale, tipiche del regime diurno dell'immaginario imperante durante tutto il XIX secolo. La percezione di un Femminile inevitabilmente scisso tra la sublimazione ispirata dalla *Virgen* e l'attrazione-repulsione verso la *Hetaira*⁵⁵⁰ rimase una costante della poetica modernista:

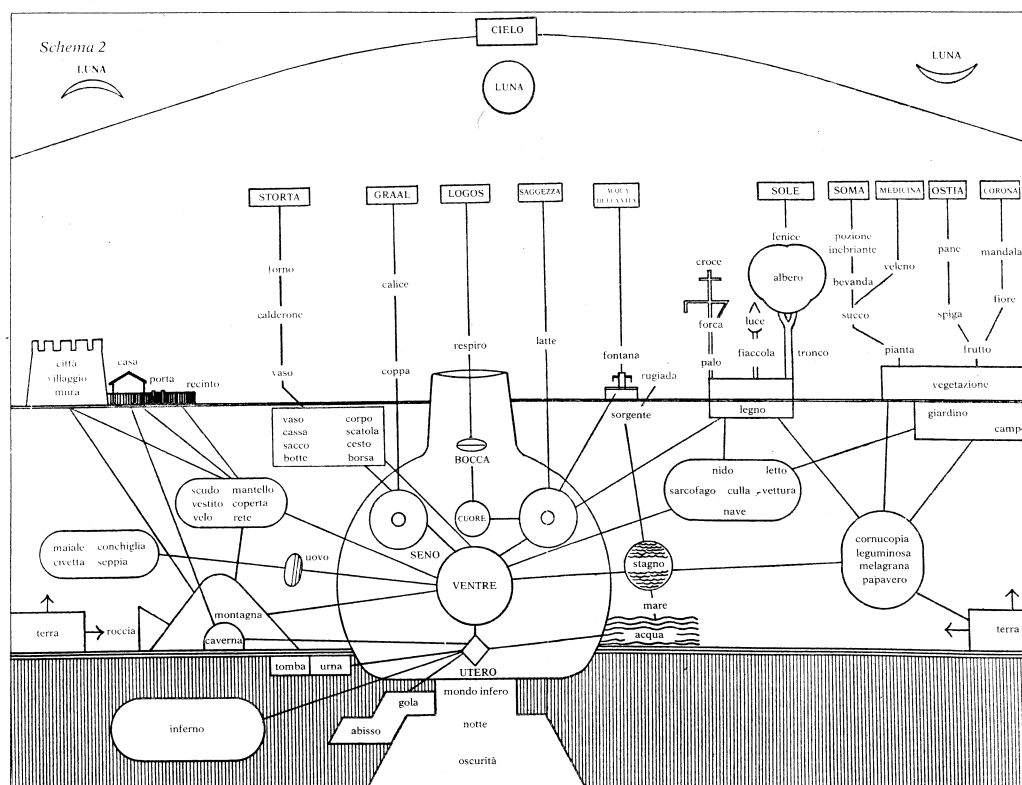
“De la imagen casta de la esposa encerrada y orientada a la reproducción, cuyo modelo cultural hispánico se hallaba en las imágenes de las vírgenes y santas adoradas en monasterios, catedrales e iglesias de Hispanoamérica y España, se pasa a la nueva imagen femenina del placer. La mujer abandona la antigua toga para lucir su escote y entrar por derecho propio en el mundo del cortejo y el galanteo. [...] La visión masculina de lo femenino en el ámbito del Modernismo sedimenta una visión altamente patriarcal, pero al mismo tiempo, gozosamente liberadora y eminentemente atrevida”⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ “Mira hacia el lado del bosque, mira / blanquear el muslo de marfil de Diana / y después de la *Virgen*, la *Hetaira* / diosa, su blanca, rosa, rubia hermana” (R. Darío, *Prosas*, cit., p. 20).

⁵⁵¹ A. Acereda, *op. cit.*, pp. 115-123.

3. Il lato oscuro della Grande Madre nelle poetiche di Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou e Alfonsina Storni

La componente di analisi testuale che completa e conclude la presente ricerca si fonda sulle produzioni liriche di Delmira Agustini, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou, in qualità di rappresentanti esemplari dell'emersione della coscienza matriarcale e dello slittamento verso il regime notturno dell'immaginario che interessò la cultura ispano-americana a cavallo tra Otto e Novecento. Ciò che attiene a questa specifica sezione del lavoro esula dal mantenimento della prospettiva di indagine 'dall'alto' che ha animato la ricerca nei due precedenti capitoli. Il fine è solo collateralmente quello di apprezzare la portata sociologica della rivoluzione iconografica evidentemente compiutasi nelle poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou. Nelle prossime pagine, ci si lascia, infatti, alle spalle il contesto socio-culturale e storico del tempo per applicare il vaglio della critica archetipica agli esiti testuali in modo dettagliato. Con l'ausilio interpretativo offerto da quei precisi corollari simbolici che, secondo le teorizzazioni proposte da Neumann, si snodano lungo i due assi che costituiscono le dinamiche fondamentali che animano l'archetipo della Grande Madre, si inseriscono e ripartiscono le produzioni poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou all'interno di un ordinamento sistematico. L'intento è quello di organizzare le specificità testuali all'interno di un discorso che renda conto della profonda rispondenza esistente tra i risultati lirici e le espressioni puntuali dell'archetipo tanto in senso elementare quanto trasformativo. Questa analisi del corpus testuale delle tre autrici si dà sulla base dei criteri cronologici esplicitati nelle premesse della tesi. Seguendo una suddivisione critica tripartita che rispecchia le due polarità negative dell'archetipo e che, successivamente, non possono che confluire nuovamente all'interno di una visione globale e sintetica dello stesso, si potrà apprezzare l'evidente presenza di questa predominanza archetipica. Proprio questa può interpretarsi come base strutturante del substrato poetico di tutte e tre le autrici, ravvisabile in un comune tessuto lessicale che, in un gioco di rimandi e di ritorni costanti, non solo costituisce il nucleo tematico fondante delle singole poetiche afferenti a ciascuna autrice, ma rappresenta, soprattutto, il punto di più evidente e di più profonda convergenza tra di esse.



Schema tratto da E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 52.

3.1 Carattere elementare negativo

Il Femminile inteso nell'accezione elementare negativa (M-) si caratterizza per la negazione dello sviluppo materiale e per l'atto di richiamare a sé le proprie creature, in un processo che rappresenta un'inversione di tendenza rispetto alla dinamica di generazione, protezione e crescita che caratterizza la polarità opposta. Il grembo della Madre Terribile non produce e non forma: qui ha sede la sterilità ed hanno luogo opposti processi di de-formazione, all'abbondanza si alterna la scarsità ed alla protezione si sostituisce l'aggressione violenta: invece che la vita, qui si compie l'annullamento ultimo della morte fisica. La Grande Madre elementare negativa solitamente è rappresentata con figurazioni di donne mostruose (come la *Vecchia Strega*), di "vecchie ripugnanti ed orbe, fate carabosse che popolano il folklore e l'iconografia"¹ e che incutono terrore per l'ineluttabile fine di ogni ciclo vitale che il loro aspetto deformato suggerisce: la putrefazione dell'oscurità ultima si proietta e si

¹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 118.

estrinseca in una prefigurazione estetica orripilante e grottesca. Dalle braccia della Madre Buona che crea, accoglie e dà forma nutrendo si passa al dominio della Madre Terribile, che, ostile, spinge l'umanità a passare obbligatoriamente attraverso la *porta ultima* del mondo sotterraneo per raggiungere l'utero terrestre da cui tutto deriva ed in cui tutto è destinato inevitabilmente a marcire:

"The horror of the Christian hell is only a later offshoot of this archetypal situation, in which mankind has animated the earth everywhere with the deadly monstrosities of its fear and its terror"².

La Grande Madre è, dunque, la temibile orchessa officiante di tutti i cosiddetti Misteri di Morte, in contrasto dialettico con l'apice numinoso della generazione che contraddistingue gli opposti Misteri della Vegetazione³.

3.1.1 Sterilità e produzioni nefaste

Se la Grande Madre elementare positiva si esprime nell'immagine della *donna-vaso* intesa come contenitore primordiale che simboleggia l'offerta passiva di protezione e la promessa di abbondanza nutritiva che preludono e garantiscono lo sviluppo fisico di ciò che in essa è contenuto, la Madre Terribile si caratterizza, al contrario, per la *chiusura* e per la *vacuità* di un *corpo-vaso* che, altrettanto passivamente, esprime il *rifiuto* di contenere o la *negazione* di ogni possibilità di sviluppo per l'eventuale contenuto già presente in esso. Qui si collocano, quindi, i nuclei semantici che costellano non solo la *sterilità*, ma anche l'*inibizione* della crescita quali lo stato di *necessità*, la *sottrazione*, la *privazione* e l'*assenza* che conducono all'opposto *deterioramento* fisico, come la *sete*, la *fame*, il *freddo*, la *solitudine*, la *nudità*, la *malattia*, il *vuoto*, la *miseria*, l'*esilio* e la *guerra*. Questo stato di mancanza e di disagio è esperito dall'umanità come un angosciante punizione perpetrata da una Natura matrigna che talvolta assume le vesti di destino beffardo: la Grande Madre elementare negativa non solo non si prende cura delle proprie creature e le abbandona a sé stesse, mostrandosi indifferente delle loro sorti, ma può anche apparire sadicamente compiaciuta per le vicende avverse che inibiscono lo sviluppo fisico della propria prole.

Sono molteplici le incursioni semantiche che Agustini, Storni ed Ibarbourou compiono all'interno di percorsi costellati da questi simboli di vacuità e di sterilità.

² E. Neumann, *Fear*, cit., p. 190.

³ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., pp. 61-62 e pp. 72-75.

Questa assenza di produzione (o, come vedremo, la presenza di produzione nefasta) si esplica a più livelli e con sfumature differenti: la Madre Terribile si manifesta nella poetica delle tre autrici come condizione psichica sperimentata o patita dal soggetto lirico o come una proiezione (temuta, sofferta o celebrata che sia) sull'ambiente naturale che fa da sfondo ai vari componimenti. Delle tre autrici, Agustini è quella in cui meno di tutte si manifesta questo stato di carenza e di sterilità passiva, prediligendo, come vedremo in seguito, la traduzione lirica delle componenti più attive che si collocano comunque in questa polarità elementare negativa dell'archetipo. La sterilità del Femminile, nella poetica agustiniana, si riduce quasi esclusivamente al titolo scelto per la raccolta poetica pubblicata nel 1913, *Los cálices vacíos*, in cui il ribaltamento della polarità elementare positiva si esprime alla perfezione nell'immagine di vacuità della *donna-corpo-vaso*.

Nei seguenti versi di "La estatua" di Ibarbourou si evince con estrema chiarezza lo stato di impossibilità che si estende come un'ombra sulla produttività del Femminile M-:

Soy campana rota,
Nardo sin olor,
Fuente que ha perdido
Su vivo rumor.

[...]

¿Para qué me quieres
Si no tengo aroma?
¿Para qué me quieres
Si sequé mis pomas?

El estambre de oro
Que mi vida dio,
En un polvo oscuro
Ya se diluyó.
[...] ⁴.

Il soggetto lirico si identifica in una statua che descrive la propria condizione di sterilità: la sensazione di assenza e di privazione del contenuto è evidente nella scelta dell'avverbio *sin*, nel *perdido* del verso seguente e nel senso di mancata formazione che traspare da *se diluyó*, riferito allo stame. Questo dovrebbe, infatti, essere coinvolto proprio nei processi di fecondazione che preludono allo sviluppo di una nuova vita che, per realizzarsi, necessiterebbe di stadi di aggregazione progressiva e non, certamente, di un opposto processo di diluizione, semanticamente antitetico

⁴ J. de Ibarbourou, *Lenguas de diamante. Raíz salvaje*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 163 (d'ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Lenguas*).

all'idea di sviluppo formativo. La *campana* è qui chiara figurazione di un *vaso-utero* che non è in grado di esplicare la propria funzione positiva di creatrice (*rota*) e che invece di far maturare i propri frutti finisce, al contrario, per seccarli (*sequé mis pomas*). Ibarbourou, che, come vedremo meglio anche in seguito, fonda buona parte della propria poetica sull'esaltazione del realismo sensoriale, descrive questo stato di vacuità per contrasto, insistendo, per definirlo, proprio sull'assenza di stimoli sensoriali per l'udito (le vibrazioni della campana ed il *rumor* della fonte), per l'olfatto (*aroma, olor*), per il gusto e per il tatto (nel frutto ormai secco è andato perso il succo, divenendo, inoltre, sgradevole anche al tatto) e per la vista (il colore *oro* perde i suoi tratti, diventando *oscuro*, come, cioè, lo percepirebbe un non vedente). Anche in "Esta primavera", Ibarbourou ricorre alla semantica di deprivazione sensoriale (in questo caso, visiva) per sottolineare il senso di vacuità e di assenza; il grigiore esteriore di un paesaggio composto solo di sterili pietre si riflette nella cecità interiore del soggetto lirico: *Ya no más amarillo, rosa, azul, amatista, / un color de ceniza cobra todo a mi vista*⁵. In modo pressoché identico, la privazione della vista appare anche in "Hablo conmigo" quando il soggetto lirico descritto da Storni si chiede *¿Por qué estoy ciega cuando puedo ver?*⁶ e, con i medesimi accenti, in "La dulce visión":

¿Dónde estará lo que persigo ciega?
- Jardines encantados, mundos de oro -
Todo lo que me cerca es incoloro;
[...]⁷.

La sterilità che si traduce in assenza di colore o in sfumature sbiadite ritorna anche in "Lo trunco": *¡Oh pobre sueño que no tuvo flor! / ¡Pobre corola de algún lotus gris!*⁸ La privazione sensoriale che attiene all'olfatto appare, invece, in "Dulce tortura" quando, ribadendo la vacuità del proprio *corpo-vaso*, il soggetto della lirica afferma: *ahora soy un ánfora de perfumes vacía*⁹. Anche in "Lápida" (*Todo acabado está. / La buena ilusión mía / su jugo ya no da.*¹⁰) e in "Escribo..." si ritrova la sterilità psichica descritta in termini di privazione di nutrimento, espressa nell'impossibilità di produrre altro *jugo/zumo*:

[...]
Ved mi bella persona distendida en la tabla.
Cuando exhausta, agotada, ni se mueve, ni habla,
Pues cedió mi pecho cuanto zumo tenía;

⁵ *Ivi*, p. 212.

⁶ A. Storni, *Obras. Poesía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1999, p. 204.

⁷ *Ivi*, p. 482.

⁸ *Ivi*, p. 68.

⁹ *Ivi*, p. 117.

¹⁰ *Ivi*, p. 502.

[...]¹¹.

Distendida, exhausta, agotada e la diretta menzione del mancato movimento (*ni se mueve*) si collocano nuovamente all'interno della costellazione semantica della privazione: il corpo qui descritto si fa emblema dell'assenza di dinamismo vitale dovuta ad un totale esaurimento delle risorse personali. Anche "La inquietud del rosal", che significativamente dà il titolo alla prima raccolta poetica dell'autrice, è interamente giocata sul *topos* dell'esaurimento delle risorse contenute all'interno del *vaso-utero* del Femminile che *va quemando la savia que alimenta su ser*:

El rosal en su inquieto modo de florecer
Va quemando la savia que alimenta su ser.
¡Fijaos en las rosas que caen del rosal:
Tantas son que la planta morirá de este mal!
El rosal no es adulto y su vida impaciente
Se consume al dar flores precipitadamente¹².

In "El arbusto", ritroviamo l'isotopismo della mancata produzione derivante dalla sterilità, nuovamente proiettata sulla dimensione naturale; qui si disattende l'aspettativa condivisa che vorrebbe la Natura come fonte inesauribile di linfa vitale (condizione descritta, con riferimenti ad un Femminile personificato, in "El clamor" con l'espressione *como se da una fuente sin reservas*¹³), sempre pronta a dispensare i propri doni, come, invece, avviene nell'opposta polarità elementare positiva dell'archetipo:

Al borde del camino
Yo vi un arbusto seco
Que nunca dio su vino.

[...]

Y en la noche de luna
No quiso ser el agua
Limpia de mi laguna.
[...]¹⁴.

Il componimento intitolato "Antes" è, a sua volta, interamente giocato sulla contrapposizione tra la fecondità che caratterizza la Grande Madre elementare positiva e la sterilità improvvisa della Madre Terribile:

[...]
Y yo di retoños, y yo di retoños,
Todo cuanto pude con mi savia dar.

¹¹ *Ivi*, p. 523.

¹² *Ivi*, p. 45.

¹³ *Ivi*, p. 248.

¹⁴ *Ivi*, pp. 138-140.

Ramas y más ramas esforcé brotar,
Tanto que en los días de grises otoños
Yo seguía dando jugos retoños.

Cuando en una tarde blanda de verano
Piedras fabulosas me arrojó la mano
Soplada y fría que mueve el dolor.
Yo tenía todas las ramas en flor,
Pero una tarde blanda de verano
Piedras fabulosas me arrojó esa mano.

Quedé con el tronco sombrío y nudoso,
La savia, cansada, se entregó al reposo
Y acabó con todos los restos de flor.
[...]¹⁵.

Qui è descritta una produzione vegetale talmente prolifica e dirompente da sfidare lo stesso ciclo stagionale (*tanto que en los días de grises otoños / yo seguía dando jugos retoños*) che, però, improvvisamente viene meno e lascia spazio alla vacuità ed alla sterilità: il tronco diventa, infatti, *sombrío y nudoso*, e la *savia*, stanca di produrre frutti, rami e fiori, si muta in una linfa passivamente sterile. Il *topos* del grembo sterile caratterizza anche “La copa” di Ibarbourou:

"Con un amor enorme, en un siglo remoto, el artista sin nombre hizo esta copa. [...]. Per ni él ni nadie bebieron jamás en ella. [...]. Nunca nadie la sumergió en una fuente, la puso bajo un grifo goteante o saboreó en ella un poco de vino. [...]. ¡Ah, cuánto daría ella por ser un pobre vaso de barro que cumpliera simplemente su misión de contener agua, de apagar la sed de cualquier criatura! ¡Cómo deben de pesarle a esta copa única su destino brillante y la esterilidad de su redondenz magnífica!"¹⁶

Il *vaso-corpo* simboleggiato dalla *copa* si ammanta di una velata tristezza per non aver mai avuto la possibilità di svolgere appieno la propria *misión* elementare positiva di contenitore e di promotore dello sviluppo vitale (*contener agua, de apagar la sed*) e per la conseguente condanna ad una *esterilidad* secolare. Anche nella prima strofa di “Hiel”, sempre di Ibarbourou, appare il medesimo senso di sterilità e di mancata produzione che crea un parallelo tra la desolazione del paesaggio interiore in cui si muove il soggetto lirico e la sterilità del mondo vegetale. La Madre Terribile non dà frutti né fiori: *Mi tristeza es estéril como un arenal / Mi tristeza es hermana de todo pedregal*¹⁷. Il collegamento semantico-simbolico che connette la pietra all’aridità della Grande Madre elementare negativa si perfeziona ulteriormente in “Campo de piedras” (luogo del tutto analogo alla *tierra sieca sin riego* descritta dalla Storni in “Triste convoy”¹⁸) in cui il liquido (la pioggia è una forma liquida che seppur

¹⁵ *Ivi*, pp. 119-120.

¹⁶ J. de Ibarbourou, *Obras completas*, Madrid, Aguilar Ediciones, 1953, pp. 456-457 (d’ora in avanti ci si riferirà a questo testo con l’abbreviazione *Obras*).

¹⁷ *Idem*, *Lenguas*, cit., p. 178.

¹⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 151.

femminile contiene tratti più apertamente uroborici), di fronte ad una vegetazione sterile non può espletare le proprie funzioni fecondanti:

De los hosclos cerros,
De los pedregales,
Mana la tristeza
De la media tarde.

Sol que no fecunda
La tierra sin agua
Y tuerce en angustia
Las carquejas bravas.

[...]
Para él carece de mieles la lluvia,
Porque no se ha hecho materno en un surco,
Ni nunca ha abrigado semilla ninguna.

[...]¹⁹.

Come già in “Sombra”, in cui la desolazione di una natura sterile si definisce per l’accumulazione negativa degli elementi in essa assenti (*En este campo no hay árboles, / No hay agua, no pastan bestias*²⁰), Ibarbourou, anche in questi versi, offre una rappresentazione della Madre Terribile, definendola per negazione: esse ne emerge come evidente antitesi della Madre Buona che si è fatta *vaso-surco* e che, almeno una volta, *ha abrigado una semilla*. La pietra è qui chiara rappresentazione simbolica della Grande Madre elementare negativa: in contrapposizione con il dinamismo della terra che accetta di essere aperta, irrigata e di farsi *vaso* fecondato, la pietra, al contrario, si fa espressione di sterilità statica, di un *corpo-vaso* chiuso e ricolmo di sé stesso e che, perciò, non lascia spazio ad alcun ulteriore sviluppo al proprio interno. Il campo di pietre come grembo sterile in cui non è possibile fecondazione alcuna appare, inoltre, anche in un distico tratto da “Esta primavera”: *Por el campo de piedras que rodea mi casa / la nueva primavera sin detenerse pasa*²¹. E ancora, più avanti: *el peñasco muerto y gris no da nada*. Anche in “¡Ahimé!” di Storni, nel verso conclusivo, troviamo la pietra come prefigurazione della sterilità (*Ah, estaba el alma como dura roca*²²) ed il *topos* della privazione e della sterilità veicolate da una natura pietrosa ritorna anche in “Supremo Cortejo” (*ni un árbol, ni una planta, piedra y piedra*²³); in “A Carolina Muzzilli”, nuovamente la pietra appare come un corollario semantico-simbolico negativo, giacché anche il vento si intristisce al contatto con le fibre sterili delle rocce

¹⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 210.

²⁰ *Ivi*, p. 213.

²¹ *Ivi*, p. 212.

²² A. Storni, *op. cit.*, p. 196.

²³ *Ivi*, pp. 157-159.

(*triste como el viento / cuando da en las fibras / de las rocas grises*²⁴). I medesimi accenti caratterizzano anche “¡Oh, qué me importa!”:

¿Ves? La montaña que palpita lejos
Entre vapor violeta y hielos blancos
Día tras día perderá sus flancos
Rodando en piedras por los valles viejos.

[...]

¿Ves? Este mar donde me pierdo a nado,
En voluptuoso trance de sirena,
Desierto enorme de flotante arena
Será mañana cuando esté secado.

[...] ²⁵.

In questa lirica, la montagna ed il mare, immaginati dal soggetto lirico di Storni come luoghi dinamici e ricolmi di vita, appaiono destinati, in futuro, a perdere tutto il proprio potenziale di fecondazione (*día tras día perderá sus flancos* e *mañana cuando esté secado*) per mutarsi in luoghi sterili e deserti (la *montaña* è del tutto analoga al *pedregal* come il *mar* lo è all'*arenal*, i due luoghi sterili descritti dalla Ibarbourou in “Hiel”). Una medesima simbolizzazione di sterilità a causa della quale il *corpo-vaso* perde ogni linfa vitale e, dunque, la capacità di essere fecondato si ravvisa anche in “Sepulcro polvoriento” (*Oh, me estrujaran toda y ni una gota / soltara el cuerpo como el ama seco*²⁶) e in “Sin el látigo” (*en el mudo desierto / que parece una inmensa negación de la vida*²⁷). La percezione di una vacuità totale anima anche il *nido entre ruinas*²⁸ descritto in “A Carolina Muzzilli” e, con maggiore ricchezza di dettagli, il componimento “Letanías de la tierra muerta”, interamente strutturato su questo nucleo semantico:

Llegará un día en que la raza humana
Se habrá secado como planta vana.

Y el viejo sol en el espacio sea
Carbón inútil de apagada tea.

Llegará un día en que el enfriado mundo
Será un silencio lúgubre y profundo:

Una gran sombra rodeará la esfera
Donde no volverá la primavera;

La tierra muerta, como un ojo ciego,
Seguirá andando siempre sin sosiego,

²⁴ *Ivi*, p. 470.

²⁵ *Ivi*, p. 188.

²⁶ *Ivi*, p. 197.

²⁷ *Ivi*, p. 92.

²⁸ *Ivi*, p. 470.

Pero en la sombra, a tientas, solitaria,
Sin un canto, sin un jay!, ni una plegaria.

[...]

Ni una ciudad de pie... Ruinas y escombros
Soportará sobre los muertos hombros.

Desde allí arriba, negra, la montaña
La mirará con expresión huraña.

Acaso el mar no será más que un duro
Bloque de hielo, como todo oscuro.

[...]

Ya nada quedará: de polo a polo
Lo habrá barrido todo un viento solo:
[...]²⁹.

Tutta questa lirica è sì fonda sul simbolismo della privazione: in questi versi si prospetta un futuro annichilente per la razza umana, creatura trascurata dalla Grande Madre M-, descritta come una pianta *secada*, privata, cioè, di acqua e linfa. Nel futuro immaginato dal soggetto di Storni, il sole si spegnerà, perdendo la sua luce ed il suo calore ed il mondo intero, di riflesso, sperimenterà la mancanza del calore dell'astro ormai sterile (*viejo e inútil*), convertendosi in un luogo *enfriado*, condannato al *silencio* dall'assenza di suoni (*sin un canto*) e all'oscurità (*una gran sombra*) dall'assenza di luce (divenendo, di fatto, un *ojo ciego*). La privazione del dinamismo completa il quadro che prelude alla sterilità (*ruinas*) ed alla vacuità totale (*ya nada quedará*): anche il mare, il *desierto enorme de flotante arena* visto nella lirica precedente, si converte, ora, in un oscuro blocco di ghiaccio, desolatamente statico. Spesso, tanto nella poetica di Storni quanto in quella di Ibarbourou la definizione della sterilità della Madre Terribile è data mediante il ricorso alla metaforizzazione stagionale-ciclica: in entrambe, il *vaso vuoto* è rappresentato dalla negazione della primavera, espressione per antonomasia della fecondità benefica che attiene all'opposta polarità elementare positiva (M+). L'incipit di "Esta primavera" di Ibarbourou sottolinea l'affinità simbolica con la polarità negativa del carattere elementare mediante la figurazione di un ciclo temporale di fecondazione che non giunge mai o, se lo fa, rimane inavvertito (*vino la primavera / pero no para mí*³⁰) e ciò avviene anche nel distico già citato: *por el campo de piedras que rodea mi casa / la nueva primavera sin detenerse pasa*³¹. Ugualmente, anche in "Enigma" la pianta che non

²⁹ *Ivi*, pp. 263-265.

³⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 212.

³¹ *Ivi*, p. 212.

produce perché *no fue yemada por la primavera*³². La negazione della primavera si ritrova anche in Storni in “Letanías de la tierra muerta” (*una gran sombra rodeará la esfera / donde no volverá la primavera*), in “Hablo conmigo” (*¿Por qué la primavera se me hiela?*³³) e in “El gran dolor” in cui la mancata fecondazione data dall’arrivo della primavera appare come motivo di profonda angoscia: *¡Muerto el capullo sin flor!*³⁴

La *sterilità* della Grande Madre elementare negativa corrisponde ad un rifiuto di elargire risorse quando l’abbondanza di materia prima non è presente; il *rifiuto*, però, può darsi anche quando, seppur in presenza di abbondanza materica, sussiste una contemporanea volontà di negarne l’utilizzo a chi spera di usufruire di questa disponibilità materiale. Un esempio del primo caso appare nelle strofe conclusive di “La estatua” di Ibarbourou, in cui la donna-statua respinge il proprio interlocutore con un netto rifiuto; nel farlo, minaccia ambigualmente una reazione attiva (come quelle che vedremo nei prossimi paragrafi, qui prefigurata da *te arrepentirás*) conseguente al fastidio (*no te quejes más*) provocato dalle aspettative proiettate su di un Femminile inteso come veicolo perpetuo di nutrimento:

[...]
Anda, que el rey Midas
Pasó por aquí,
Y en estatua de oro
transformada fui.

Vete, no murmures
Más esa palabra
Que en mi encanto pueda
Ser de abracadabra.

No me digas nada,
No te quejes más.
Si la estatua siente,
Te arrepentirás³⁵.

Il medesimo rifiuto appare anche in “Hiel”: *Amado: no pretendes de mí ni brotes ni flor*³⁶. In modo del tutto analogo, anche in “El arbusto” di Storni ricompare una velata minaccia (veicolata dall’immagine dell’*hosco verdugo*) con cui si risponde all’insistenza di chi pretende di godere dei frutti di chi non può o non desidera darne:

[...]
¡Y en la roca sin jugo

³² *Ivi*, p. 176.

³³ A. Storni, *op. cit.*, p. 204.

³⁴ *Ivi*, p. 94.

³⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., pp. 163-164.

³⁶ *Ivi*, p. 178.

Se quedó acurrucado
Como un hosco verdugo!
[...] ³⁷.

Il senso di *offerta mancata* e di *privazione volontaria* nonostante la disponibilità di risorse del *corpo-vaso* si evince con particolare chiarezza nei seguenti versi di Ibarbourou, tratti dal componimento intitolato significativamente “Implacable”. Qui, il soggetto lirico assume un atteggiamento di chiusura totale e si mostra rigido e sprezzante di fronte al ritorno di un amore passato ed alle rinnovate richieste di nutrimento psichico da questi avanzate. La Madre Terribile si manifesta, in questi versi, nella scelta consapevole di non fornire la costanza nel nutrimento che contraddistingue l’opposto carattere elementare positivo dell’archetipo (M+):

[...]

!Y todo te di!
Y como una fuente generosa y viva para tu alma fui.
[...]

Desdeñaste el oro, la miel y el olor
Y ahora retornas, mendigo de amor,

A buscar las dalias, a implorar el oro.
A pedir de nuevo todo aquel tesoro!

Oye, pordiosero:
Ahora que tu quieres es que yo no quiero.
[...]

Vete, dios de piedra,
Sin fuentes, sin dalias, sin mieles, sin yedra.
[...] ³⁸.

Significativo è il riferimento esplicito a *la miel* e alla *fuelle* (*generosa* in quanto datrice di vita) che si inseriscono nella cornice di una pregressa offerta totalizzante, esplicitata nel primo verso qui citato: il ribaltamento dalla polarità M+ a quella M- è evidente anche nella scelta del termine *mendigo* che richiama alla mente l’universo semantico e simbolico connesso alla mancanza ed allo stato di necessità. La prostrazione di chi si rivolge al Femminile costretto a *buscar*, *implorar* e *pedir* non genera alcuna empatia: la *donna-vaso* rifiuta il nutrimento, rimanendo indifferente ad ogni richiesta, come si evince dalla durezza di quel *yo no quiero* e dall’anafora avverbiale che rimarca lo stato di privazione: *sin...sin...sin...sin*. Lo stato di privazione dovuto ad un Femminile che nega i propri doni (in questo caso proiettato sulla Natura in tutta la sua estensione) appare, con toni del tutto analoghi, anche in

³⁷ A. Storni, *op. cit.*, pp. 138-140.

³⁸ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 137.

“Confesión” di Storni in cui l’io lirico si definisce *harapienta y sin rumbos*³⁹ a conseguenza dell’aver ceduto in passato la propria linfa, senza aver ricevuto in cambio nulla di altrettanto vivificante. La medesima fredda indifferenza del Femminile torna anche in “Samaritana” di Ibarbourou, in cui, alla necessità di un viandante avidamente assetato e consumato dall’arsura della febbre, le donne descritte nella lirica rispondono con un atteggiamento spietatamente distaccato:

Tenía las pupilas tristes y tenebrosas
Como dos pozos secos. Y en la bocas dos rosas
De fiebre y avidez.
[...]

Limpías muchachas rubias volvían de la fuente
Con las cántaras llenas de agua clara y bullente.
Y clamó él: -¡Piedad!
Pero ellas pasaron sordas a su ansiedad.
[...]⁴⁰.

Qui, il Femminile nega il proprio supporto materiale al Maschile e non si mostra disposto a cedere la linfa contenuta nel proprio *corpo-vaso* in favore del viandante, i cui occhi sono significativamente descritti come *pozos secos*. La Madre Terribile si mostra in tutta la propria aridità, nonostante l’abbondanza di risorse le consentirebbe di esaudire la richiesta di sostentamento vivificante (*las cántaras llenas de agua clara*): anche qui, dunque, ci troviamo di fronte ad un rifiuto dovuto non tanto alla sterilità materiale della Grande Madre M-, ma alla sterilità emotiva (le donne sono descritte come metaforicamente *sordas*). Questa si ravvisa, nei medesimi termini, anche nella già citata “¡Ahimé!” della Storni:

Y sabías amar, y eras prudente,
Y era la primavera y eras bueno
[...]

Y yo pasaba como el mismo hielo...
Yo pasaba sin ver en dónde estaba
Ni el cruel infierno ni el amable cielo.

Yo no sentía nada... En el vacío
Vagaba con el alma condenada
A mi dolor satánico y sombrío.

Y te dejé marchar calladamente,
A ti que amar sabías y eras bueno,
Y eras dulce, magnánimo y prudente.
...Toda palabra en ruego te fue poca,
Pero el dolor cerraba mis oídos...
Ah, estaba el alma como dura roca⁴¹.

³⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 474.

⁴⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 167.

⁴¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 196.

Come nel caso della Grande Madre sorda alle richieste altrui, descritta da Ibarbourou, anche il soggetto lirico della Storni si arricchisce di un corollario semantico che attiene esplicitamente alla sfera della privazione sensoriale: l'identificazione dello stesso con *el hiel* ci ricorda l'incapacità di percepire il calore; il Femminile, inoltre, è descritto come incapace di percepire alcunché (*pasaba sin ver, no sentía nada* e, infine, *el dolor cerraba [...] oídos*). Anche in questi versi ritornano preghiere e suppliche inudibili per chi vive in uno stato di privazione emotiva (*Toda palabra en ruego te fue poca*). Il nucleo semantico della privazione ritorna esplicitamente, infine, anche nella vacuità del grembo M- in cui il soggetto lirico è costretto a vagare (*en el vacío vagaba*). Anche in "Desolación", si apprezza la determinazione del rifiuto del Femminile di donare quanto contenuto all'interno del proprio *corpo-vaso*:

[...]
Yo cuido esa mimosa que en mi pecho palpita,
La cuido y la defiando del humano acicate,
[...]

¡Jamás la entregaré! [...] ⁴²

In "Hombre pequeñito", contenuta in *Irremediablemente*, la poetessa chiude il componimento con un analogo rifiuto ad esaudire le richieste di chi vorrebbe trattarla come perpetua fonte di sostentamento (anche in questo caso emotivo): *hombre pequeñito, te amé media hora, / no me pidas más* ⁴³. Ugualmente, una medesima condizione di chiusura e di inaccessibilità alle risorse della *donna-vaso* si ravvisa anche nel componimento XXX contenuto in *Poemas de amor*:

Un viento helado y agudo me ha envuelto hace un momento como para robarme algo.
¿Sabe, acaso, que estoy saturada de amor, e intenta él, olvido eterno, cargarse de mi
constancia y entibiarse con mi ternura?
Pero, yo le he dicho: ¿no te basta con todo lo que arrastras, vagabundo?
Todo mi amor es poco para m; no te doy nada ⁴⁴.

Il soggetto lirico descritto da Storni esprime la propria risoluta volontà di non lasciar fluire verso l'esterno le proprie risorse (in questo caso la ricchezza data dall'esperienza psichica dell'innamoramento); la stessa scelta di *como para robarme algo* ribadisce quanto l'accesso altrui al proprio *vaso-anima* non sia concepito come una volontaria offerta di sé, ma come un tentativo di furto, ripartizione non consensuale di risorse percepite come esclusivamente proprie. In chiusura, si

⁴² *Ivi*, pp. 74-75.

⁴³ *Ivi*, p. 189.

⁴⁴ *Ivi*, p. 615.

sottolinea, infatti, la decisione di trattenere per sé ciò che si possiede, espressa con la durezza perentoria di quel *no te doy nada*. Il volontario ritrarsi del Femminile di fronte alle insistenti e sgradite richieste altrui appare anche in “Viaje finido” di *El dulce daño*:

[...]
Tus manos ni se acerquen a las mías,
Apártame tus ojos, tus palabras...
Los mohos de tus zócalos secaron
Raíces de mis plantas.
[...]⁴⁵.

Qui è ravvisabile una duplice figurazione della Grande Madre elementare negativa: questa si proietta tanto sull'altro da sé che, in quanto latore di una secchezza annientante, provoca repulsione nel soggetto lirico, quanto su quest'ultimo che, all'invasione di mani, sguardi e parole che cercano di stabilire un contatto, reagisce opponendo un rifiuto, articolato ricorrendo alla semantica di allontanamento, sia in riferimento diretto (*apártame*) sia indiretto, per mezzo di litote (*ni se acerquen*). Anche in “Hablo conmigo” troviamo l'ennesimo rifiuto del Femminile, in un contesto del tutto simile a quello già visto in “Implacable” di Ibarbourou:

[...]
Así como jugando, te acerqué el corazón
Hace ya mucho tiempo, en una primavera...
Pero tu indiferente, pasaste por mi vera...
Hace ya mucho tiempo.

[...]
Hoy, de vuelta a mi lado, ya mujer, tú me pides
El corazón aquél, que en silencio fue tuyo,
Y con torpes palabras negativas arguyo
Hoy, de vuelta a mi lado.

[...]⁴⁶.

In modo del tutto simile a ciò che avveniva nel componimento precedente, anche qui assistiamo ad uno sdoppiamento simbolico della Grande Madre elementare negativa: essa si proietta sia sull'indifferenza dell'amato che, in passato, ha ignorato l'offerta amorosa del soggetto lirico (ancora espressa dal medesimo verbo di avvicinamento: *te acerqué*) sia sull'io lirico che, nel presente, si converte esso stesso nel soggetto che rifiuta (*con torpes palabras negativas arguyo*) l'altro da sé nel momento del ritorno tardivo. Lo stesso netto rifiuto, proiettato sul mondo naturale ed articolato in identici termini di mancato avvicinamento (*no se acercó*), appare anche

⁴⁵ *Ivi*, p. 142.

⁴⁶ *Ivi*, p. 205.

nella prima strofa di "La tristeza", in *La inquietud del rosal*, in cui la Madre Terribile lascia morire di sete le proprie creature:

Yo sé que algunos dicen que nació la tristeza
En las rosas de sangre que murieron de sed
Porque habiendo tanta agua Madre Naturaleza
No se acercó hasta ellas a darles de beber⁴⁷.

E ancora, la medesima distaccata indifferenza del Femminile naturale caratterizza anche la strofa conclusiva di "¿Por qué?":

Y mientras fatigamos nuestras almas
Y mientras castigamos la materia
Naturaleza en sus supremas calmas
Se abstiene de saber de nuestra histeria!...⁴⁸

In "Frente al mar", lo stato di implacabile irraggiungibilità del Femminile è suggerito al soggetto lirico dall'osservazione del mare: questa condizione di distacco è intesa come un tratto comportamentale da imitare (*Mar, dame, dame el inefable empeño / de tornarme soberbia, inalcanzable*⁴⁹), descritto al pari di una virtù, evidentemente affine alle *supremas calmas* del Femminile naturale descritto in "¿Por qué?".

A questa particolare sfumatura del Femminile M- appartengono, inoltre, anche tutte le produzioni (naturali o personali) che, per il proprio carattere evidentemente nefasto, si fanno parodia speculare e beffarda dei fiori e dei frutti della Madre Buona: da vitali e nutrienti, questi possono contaminarsi e deteriorarsi, annullando e negando il proprio potenziale vivificante. Ciò appare, ad esempio, in un distico tratto da "Confesión" di Storni (*Las frutas del camino no me hicieron merced / -¡Como sus mieles nada para ser dolorosas!*⁵⁰) e nel già citato "La estatua" di Ibarbourou sui cui torniamo brevemente per ribadire la portata simbolica della fioritura in negativo che si innesta nel ventre ostile della Madre Terribile; qui, il soggetto lirico, che abbiamo visto paragonarsi alla sterile freddezza di una statua, non a caso esplicita anche la natura ostile delle proprie generazioni:

[...]
Sólo espinas largas
Mis rosales dan.
Soy de un trigo negro
Que hace amargo el pan.

[...] ⁵¹.

⁴⁷ *Ivi*, p. 72.

⁴⁸ *Ivi*, p. 83.

⁴⁹ *Ivi*, p. 208.

⁵⁰ *Ivi*, p. 473.

⁵¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 163.

Se nel *corpo-vaso* della Grande Madre elementare negativa si manifesta un'eventuale processo di generazione, esso non può che risultare irrimediabilmente alterato: in questi versi, infatti, invece di fiori, crescono *espinas* (del tutto analoghe a quelle che compaiono in “Para siempre suspensa” di Storni: *espinas sobre espinas brotaron en mi flor*⁵²); il grano, invece che chiaro e dorato (analogo cromatico e simbolico del successivo *estambre de oro*), appare significativamente cupo: *trigo negro* (antecedente simbolico del *polvo oscuro*). Ogni processo trasformativo (in cui, come sappiamo, rientra anche la cottura del cibo) risulta irrimediabilmente compromesso a causa della produzione contaminata che scaturisce dal grembo della Madre Terribile: la trasformazione è utile soltanto quando si fonda sulla bontà delle materie prime contenute nel vaso elementare del Femminile e che attengono all’opposta polarità positiva dell’archetipo. In questo senso, notiamo come, in “La estatua”, il realismo sensoriale caro a Ibarbourou appaia improntato alla negazione dello stesso, nella stimolazione negativa del tatto dovuta alle ferite procurate dalle spine e nell’alterazione del gusto dovuta all’amarezza del pane. L’assenza di sapore (che equivale anch’essa ad un’alterazione in negativo del gusto) si ritrova anche nei seguenti versi di Storni, tratti da “El gran dolor”, in cui il soggetto lirico lamenta lo stato di sofferenza e di abbattimento derivante dalla sterilità interiore: *Ir gustando el sinsabor / sin esperar nada más*⁵³. O si pensi, ancora, ai seguenti versi tratti da “Esta primavera” di Ibarbourou, in cui se dalla sterilità nasce qualcosa, ciò non può che apparire come una produzione maligna e, dunque, non commestibile: *Y en el triángulo estéril que es hoy mi corazón / sólo ha brotado el hongo de la desolación*⁵⁴. Il *triángulo estéril* descritto da Ibarbourou richiama con evidenza il *flor de la esterilidad*⁵⁵ di Storni, menzionato in “El gran dolor”. L’incapacità di creare qualcosa che sia vitale o rimanga tale rientra in questo specifico sottoinsieme semantico-simbolico delle produzioni nefaste della Madre Terribile. In questo senso, significativo appare il tema su cui si struttura la lirica “Mi fatalidad”:

No pretendo engañarme... Bien que me lo sé yo.
Era mi predilecto y por eso se murió.

No sé si habré nacido contagiada de mal
¡Van tres veces que planto y se me muere un rosál!

Así murió en mis manos todo lo preferido
Y se fue de mi lado sin merecer olvido.

⁵² A. Storni, *op. cit.*, p. 198.

⁵³ *Ivi*, p. 94.

⁵⁴ J. de Ibarbourou, *Lenguas cit.*, p. 212.

⁵⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 94.

Cada vez que un capullo se cierra en mi jardín
Suelo mover los labios atacada de esplín

Para decirme: ¡Vamos! ¡Bien lo sabía yo!...
Era mi predilecto y por eso se murió⁵⁶.

Qui, il soggetto lamenta l'impossibilità di garantire lo sviluppo e la crescita della propria creatura: la *donna-corpo-vaso* si fa espressione della dimensione elementare negativa dell'archetipo per l'incapacità della stessa di mantenersi, come vorrebbe, nell'opposta polarità positiva. Il *rosal* è chiara espressione simbolica di una vita nascente da cui si attende una prossima fioritura; le radici di questo, però, affondano in un grembo ostile: esso, dunque, non si limita a non fiorire e a richiudersi in sé stesso (*un capullo se cierra*), ma non appare neppure in grado di mantenersi in vita. Nonostante gli sforzi (*van tres veces*), il terreno evidentemente non è in grado di garantire alla pianta uno spazio adatto alla crescita: la contrapposizione semantica che si dà, nel medesimo verso, tra *planto* e *muere* risulta volutamente ed intensamente antinomica. Il soggetto lirico di Storni, da officiante dei Misteri di Vegetazione, apogeo della dimensione M+, si ritrova implicato, proprio malgrado, in un rituale afferente agli opposti Misteri di Morte, ipogeo della dimensione M-: non a caso, esso si interroga sulla propria eventuale essenza nefasta (*no sé si habré nacido contagiada de mal*) e sulla ragione per cui la morte infierisca, paradossalmente, proprio su ciò che più intensamente vorrebbe far crescere (*era mi predilecto y por eso se murió*). Pare quasi, cioè, che sia la stessa partecipazione emotiva del Femminile a costituire la linfa negativa, fonte di contagio mortifero. Anche in "Nocturno" appare l'immagine dell'avvelenamento delle produzioni vegetali, radicate nel *vaso-utero* appartenente del Femminile nefasto: [...] *entre flores pálidas y mustias / que se mueren también por mis angustias*⁵⁷. Il medesimo substrato simbolico anima anche una strofa di "La flor que fue", in cui il soggetto lirico accoglie tra le proprie mani, ricostruzione metaforica di un grembo, un fiore che si sta lentamente disfacendo:

[...] ¡Ven y muere
Por lo menos mimada entre mis manos!

Y quiero aproximarte con cuidado,
Pero acaso tu odio se despierta
Recién y te deshojas totalmente
Al sentir mi contacto!
[...] ⁵⁸.

⁵⁶ *Ivi*, p. 75.

⁵⁷ *Ivi*, p. 124.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 65-66.

Al contatto con la Madre Terribile rappresentata dal soggetto lirico, il fiore reagisce riconoscendo l'essenza nefasta di questo improvvisato *corpo-vaso* ed accelerando il proprio processo di morte. Anche nella strofa conclusiva di "Lo trunco" il soggetto lirico compiangere le proprie creature (*las cosas mías*) che muoiono a causa di un *hielo enfermo* che invade e rende inospitale il proprio *corpo-vaso* (*lo tengo adentro*):

¡Pobres las cosas mías que murieron
Bajo tu hielo pálido y sutil,
Un hielo enfermo que lo tengo adentro
Bajo la forma de un ensueño gris!...⁵⁹

Il freddo raggelante e mortifero che provoca la morte delle proprie creature ricompare anche in "Desolación", in cui il Femminile prevede la triste fine della *mimosa* contenuta all'interno del proprio *corpo-vaso* sterile e, dunque, destinata a morire *castigada de sed*:

[...] Mi pobre sensitiva
Se agostará en el hielo de mi corazón altiva,
Se morirá en mi pecho castigada de sed.
[...]⁶⁰.

La sterilità che causa la morte delle creature contenute nel grembo (*mi huerto*) della Madre Terribile M- appare anche in "El fuego": *corolas de mi huerto sus pétalos secaron*⁶¹. Il dubbio sulla natura della propria essenza nefasta torna ad attanagliare anche il soggetto lirico di "Hablo conmigo" in cui, nuovamente, la pietra è evidente simbolo di una terra sterile, grembo non fecondabile se non con conseguenze inattese e negative:

[...]
¿Por qué las flores se me vuelven piedras?
[...]
Pregúntale a los vientos que varían.
Yo no lo sé.

[...]⁶².

La produzione nefasta ritorna, con i medesimi accenti, anche in "Enigma" di Ibarbourou, contenuta nella sezione *Ánforas negras* (simbolo del carattere elementare, l'*anfora-vaso* richiama apertamente un senso o di vacuità -*negras* in quanto spoglie, prive di contenuto, prive di luce- o di alterazione nefasta -*negras* in quanto contenitori di morte) di *Las lenguas de diamante*:

¿De qué jugo negro, de qué zumo amargo,

⁵⁹ *Ivi*, p. 68.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 74-75.

⁶¹ *Ivi*, p. 277.

⁶² *Ivi*, p. 204.

De agua de qué pozo taciturno y largo
Se nutre mi alma, ácida y salobre
Cual vinos guardados en taza de cobre?

¿Qué savia, ¡Oh dioses!, sorben sus raíces
Torcidas y grises
Cual ramas de higuera
Que no fue yemada por la primavera?

Cardo del hastío, que ha ungido la sombra
Con su aceite negro, y que nunca asombra
La luz con sus dagas, la secó la angustia
Como una corola que al fuego se amustia.
Y el polen de oro fue polen de cal
Y la savia dulce fue sudor de sal.
Se estrujó en capullo, sus brotes sorbió,
Y ya nunca, nunca, más fragancias dio.

.....

Si un día florece de nuevo, ¿será
Otra vez un lirio, o acaso dará
Un cáliz extraño, negro, atormentado,
Que lleve en sus hojas un dardo clavado?

¡Oh, Dios! ¿cuál será
La flor que mi alma salobre dará?⁶³

Qui si ritrova l'alterazione in negativo del gusto: il *zumo/aceite / savia* è, infatti, *amargo* e *de sal*. L'acqua del Femminile elementare, che usualmente si intende come fonte di vita primordiale e come sostanza garantisce la crescita, nel polo negativo si converte nell'oscurità torbida delle *paludi*⁶⁴ stagnanti, simboli dell'acqua di *putrefazione*, dell'*acqua di morte*. Dal fluido uterino negativo derivano lo *stagno*, il *lago* e il *pozzo*, anch'essi potenzialmente rivisitabili secondo quelle connotazioni mortifere e avviluppanti che Bachelard identifica come *complesso di Ofelia*⁶⁵: "l'acqua, che è la patria delle ninfe vive, è anche la patria delle ninfe morte"⁶⁶. Non a caso, quindi, i succhi amari e le produzioni liquide negative descritte da Ibarbourou appaiono come un *jugo negro* proveniente da un *pozo taciturno y largo* che fa irrancidire l'anima (nuovamente un'alterazione sensoriale del gusto), come se questa avesse attinto, per nutrirsi, ad un *corpo-vaso* che non contiene linfa atta a garantirne il corretto sviluppo. La *taza de cobre* descritta da Ibarbourou ricorda un verso di Storni tratto da "¿Vale la pena?" (*el corazón tan frío como entraña de bronce...*⁶⁷): in entrambi i casi il *vaso-utero* è di freddo metallo, inadatto ad ospitare le radici che in esso dovrebbero innestarsi. In

⁶³ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 176.

⁶⁴ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 260

⁶⁵ Cfr. G. Bachelard, *Acque*, cit., pp. 94-100.

⁶⁶ *Ivi*, p. 94.

⁶⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 103.

“Enigma” di Ibarbourou, le radici affondano, cioè, in un grembo ostile che contiene una linfa salata che, invece di favorire la crescita delle proprie creature, ne causa, al contrario, la secchezza: ciò si evince con chiarezza nell’antinomia semantica esistente tra *polen de oro* e *polen de cal* e tra *savia dulce* e *sudor de sal*. La centralità della produzione nefasta caratterizza semanticamente anche la chiusa del componimento in cui il soggetto lirico si interroga sulle prossime creature generate dal proprio *corpo-vaso* definito come *salobre*: si teme, cioè, che da un grembo inadatto non possa che generarsi una replica nefasta di questo, espressa simbolicamente dall’immagine di un *cáliz extraño, negro, atormentado* che ricorda il *lotus* descritto da Storni in “Lo trunco” (¡*Sobre el engaño de sus hojas flota / la tragedia silente del esplín!*⁶⁸). L’atipicità di una produzione vegetale altrettanto *extraña*, conseguenza della fioritura di *semillas de la malinconía*⁶⁹, appare anche in “Flor nocturna” di Agustini:

Cuando la noche tendiendo
 Su manto de gasa negra
 La silenciosa campiña
 Envuelve en sombras funéreas,
 Cuando allá en el firmamento
 Las argentinas estrellas
 Semejan ígneas pupilas
 Que inmóviles nos contemplan,
 Cuando las aves nocturnas
 Exhalan lúgubres quejas
 Que vibran en silencio
 Monótonas y siniestras,
 Cuando el genio de las sombras
 De su letargo despierta,
 E invisible en torno nuestro
 Se agita y revolotea,
 Entonces, entre el follaje
 Tímidamente, encubierta,
 Pálida flor, entreabres,
 Tu corola marfileña,
 Tu corola que del día
 Al primer albor se cierra,
 Para reabrirse al helado
 Contacto de la tiniebla,
 ¡Hastiada siempre del lumbré!
 ¡Siempre de sombras sedienta!

[...]

Sigue tu vida, abre siempre
 Cuando la noche comienza,
 Y al primer albor del día
 Tu cáliz de nácar, cierra,
 Para reabrirlo al helado
 Contacto de la tiniebla,

⁶⁸ *Ivi*, p. 68.

⁶⁹ D. Agustini, *Poesías completas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 301.

¡Hastiada siempre del lumbre!
¡Siempre de sombras sedienta!⁷⁰

In questa lirica si celebra una produzione vegetale atipica, figlia del grembo oscuro della notte ed evidente simbolo della Grande Madre elementare negativa in virtù del tessuto nefasto di *sombras funéreas* e delle *lúgubres quejas...monótonas y siniestras* di cui è avvolta. Il pallore di questo fiore (dalla *corola marfileña*) che preferisce il contatto raggelante dell'oscurità è chiara prefigurazione della morte, così come esplicitato anche dalla preferenza del tutto peculiare che questa accorda alle tenebre, in opposizione con le simbolizzazioni tipiche della dimensione M+ dell'archetipo del Femminile: *¡Hastiada siempre del lumbre! / ¡Siempre de sombras sedienta!*. La produzione nefasta del Femminile mostra un'evidente centralità semantica anche nel già citato "Hiel" di Ibarbourou, come si evince già dal titolo stesso:

[...]
Son salobres los jugos que me ha dado el dolor.

[...]
Y terca, huyo de fuentes y a sus sales me entrego.
¡Oh voluptuosidad de mis jugos amargos
Y mis raíces torvas cual cien puñales largos!

Y pretendes el polen ácido de mis flores,
Tú, que a tu alcance tienes pomares promiso-
res?
¿Y codicias mi boca, agria como la sal,
Tú, que en los labios tienes escondido un panal?

Aunque de sed me muera rehusaré tu miel.
Ahora que estoy hecha al sabor de la hiel
No quiero más dulzuras. No podría, después
Que el panal se secase, habituarme otra vez

A los riegos amargos. Y yo sé, ¡ah!, yo sé
Que no hay panal ninguno que miel eterna dé⁷¹.

Anche in questo componimento ritorna la sgradevolezza del gusto in associazione al liquido che fluisce dal grembo della Madre Terribile. Il Femminile si interroga sull'opportunità di dare in dono i propri frutti, che appaiono come una produzione contaminata (*el polen ácido de mis flores* e la *boca, agria como la sal*); la filiazione con la polarità M- dell'archetipo è ribadita anche nel rifiutare di assaporare la dolcezza del miele (elemento che sappiamo essere tipico dell'opposta polarità M+), per il timore di disabituarsi al sapore di fiele dei propri *jugos* e *riegos*, definiti, anche in questa lirica, come *salobres* e *amargos* (in modo analogo al cuore del soggetto lirico che, in

⁷⁰ Ivi, pp. 68-69.

⁷¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 178.

“Lo imposible”, è descritto come una *cisterna salobre*⁷². Ciò che impedisce al soggetto lirico di godere di una produzione tipica della Madre Buona, come il miele o come *las fuentes* da cui sceglie di allontanarsi, preferendo abbeverarsi a rive salate, è la consapevolezza dell’inevitabile fine che attende ogni promessa di crescita e sviluppo: *no hay panal ninguno que miel eterna dé* ricorda che ogni offerta di nutrimento (in questo caso metaforico giacché inteso in senso amoroso) può improvvisamente cessare ed ogni riserva di produzione positiva esaurirsi e mutare in quello stato di carenza che impera nel regno della Madre Terribile. Anche in “Ansiedades” (*todo el acíbar / que se oxida, rebelde, dentro el Alma!*⁷³) e nel già citato “Hablo conmigo” di Storni, riappare la medesima dialettica *miele / fiele* che contrappone la produzione positiva M+ a quella negativa e nefasta M-:

¿Por qué en acíbar se me va la miel?

[...]

¿Por qué la más humilde, la más buena,
Me hago una copa de ácidos y hiel?
Pregúntale a los días que se nublan.
Yo no lo sé.
[...]⁷⁴.

In una prosa non raccolta in libro, il soggetto lirico afferma: *Caen de sus nidos, helados, los pájaros, y las corolas se cierran al lado mío*⁷⁵; anche qui, il *vaso-utero* appare nuovamente come un recipiente che non si presta ad essere fecondato, inadatto allo sviluppo vitale: al contatto con il Femminile M-, le corolle, infatti, si chiudono ed il nido è descritto come un luogo inospitale che né contiene né protegge. In modo del tutto analogo, anche in “Me desprecio”, il Femminile si identifica con un nido ormai vuoto in cui gli uccelli hanno cessato di cercare rifugio, limitandosi solo a sfiorarlo a causa delle *fibras* alterate e della *corolas* rese sterili da sostanze intossicanti (*hachís*):

[...]

Alguien les ha contado que se han vuelto mezquinas
Mis fibras que hoy recubro con torres de marfil.

Pero suelen rozarme con las alas enfermas
Y entonces bajo el hielo que reaniman en mí
Siento que me desprecio por mis corolas yermas
Y que odio mis marfiles impregnados de hachís⁷⁶.

⁷² *Ivi*, p. 179.

⁷³ A. Storni, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁴ *Ivi*, p. 204.

⁷⁵ *Ivi*, p. 629.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 103-104.

Il *vaso-utero* di un Femminile che fornisce una linfa ostile, in quanto alterato intimamente nella propria essenza (anche qui ritorna, infatti, la menzione delle *fibras*), riappare anche nel già citato “El arbusto”:

[...]

Plantado sobre rocas
Sorbieron malas aguas
Las fibras de su boca.

Bajo cielo de enojos,
Como nunca dio flores
No pudo tener ojos.

Y el arbusto era ciego,
Torturado de sales
Y quemado del fuego.

[...]

Vida externa: la rama
Era fría y desnuda
Como en horno sin llama.
[...]

¡Oh, la flor del arbusto
Que se nutre de roca,
Desolado y ajusto!

¡Oh, la flor de la planta
Ciega, que yodo y sales
Bajo las nubes yanta!

[...] ⁷⁷.

Anche in questi versi, ricompare nuovamente il *topos* dell’acqua di morte che nasce dal grembo afflitto dalla sterilità (*plantado sobre rocas*) della Madre Terribile: *las malas aguas*, piene di sale, non consentono alcuno sviluppo e condannano alla privazione sensoriale chi di esse si nutre; l’arbusto è destinato a rimanere nudo (le produzioni positive dei fiori rappresenterebbero, al contrario, una sorta di tessitura vegetale, un vestito protettivo fornito dalla Madre Buona naturale M+), cieco ed esposto alle intemperie. Il liquido mortale che accelera la morte della vegetazione ritorna anche in una strofa di “La muerte de la loba”, nella forma di *agua amarillenta*:

[...]

En un vaso temblaba la blancura de un lirio
Cansado de sorber el agua amarillenta
Y su pobre corola caía macilenta
Con una gravedad enferma de martirio.
[...] ⁷⁸.

⁷⁷ *Ivi*, p. 138.

⁷⁸ *Ivi*, p. 88.

Anche il componimento “La flor del mal” è interamente ed esplicitamente giocato su di una dialettica che oppone le produzioni positive della Madre Buona a quelle nefaste della Madre Terribile, nella contrapposizione tra la *rosa* e la *absinthia venenosa*, entrambe creature scaturite dal *corpo-vaso* di un Femminile che alterna generazioni positive (M+) a generazioni negative (M-):

Yo he pretendido odiar... lo he pretendido...
Imposible me fue. Triunfó una rosa
Que hay en mi corazón; triunfó la hostia
De la bondad innata. Sobre el odio
Arrojó polen una mariposa
Que mis jardines líricos colora...
[...]

.....
Mariposa de luz... dulce bohemia
Inquieta, y por inquieta caprichosa,
A momentos tus alas me abandonan...
Y me dejas entonces con la entraña
Sin sol y alguna espina rencorosa
Ocupa tu lugar... Y en esa hora
En que de mí te vas, algo de hielo
Pretende dominarme, me traiciona,
Y florezco la absinthia venenosa.
Pero no triunfa... ¡no! Florece solo,
Después tú le das muerte, la deshojas
Y sobre su cadáver mi alma llora...
Es el hijo perverso....¡Pero es hijo!
Es la creación del mal... ¡Pero es la propia!
¡Algo se queda de lo nuestro en ello!
¡Algo dejamos en su vida rota!⁷⁹

La Grande Madre elementare negativa è ben rappresentata dall'immagine della *entraña sin sol*, *vaso-utero* nefasto in cui non c'è luce né calore, ma *algo de hielo* (luogo di privazione analogo alla *gruta* di “Transfusión”, in cui la produzione del Femminile, in questo caso il fiore, è costretta a crescere *sin aire*⁸⁰). In un grembo caratterizzato dall'assenza e dalla mancanza quale è quello della Madre Terribile possono, cioè, generarsi esclusivamente spine e corolle velenose (*florezco la absinthia venenosa*). Il Femminile dichiara esplicitamente il legame materno-materico che lo lega al proprio *hijo perverso*, lamentando il momento in cui questo sarà spodestato con il riprendere della generazione positiva. I medesimi accenti che contrappongono la polarità M+ a quella M- si ritrovano anche nel successivo “Absinthias” in cui alla *planta lozana* da cui ci si attenderebbe la fioritura di *cien rosas* si oppone una *planta fatal* da cui nascono, nuovamente, le *absinthias* nefaste:

Con mis veintidós años de juventud divina

⁷⁹ *Ivi*, pp. 84-85.

⁸⁰ *Ivi*, p. 141.

Yo tendría que ser una planta lozana
Que arraigada en la tierra fertilísima y sana
Floreciera cien rosas de ilusión cristalina.

Pero en la tierra sana que la mente imagina
(Mi vida) sombra mala que en seguirme se afana
Ha dejado caer con imprudencia vana
Abono de dolores cargados de morfina.

Y es por eso tan solo; es por eso que cuando
Fingiéndome la planta en la tierra me expando
Para brotar en flores de algún himno augural,
Con la savia que robo me llegan las toxinas
Y en vez de florecer en blancas sonatinas
Florezco las absinthias de la planta fatal!...⁸¹

La presenza ostile della Madre Terribile è presente qui nella *sombra* che affligge il soggetto lirico e che, spargendo al suolo *abono de dolores cargados de morfina*, gli impedisce di godere della *tierra fertilísima y sana* che appartiene, invece, alla polarità opposta dell'archetipo. Nel terzultimo verso, significativa, inoltre, appare la scelta di *robo*: il soggetto sente di star sottraendo alla madre terra un nutrimento che questa, nel suo farsi espressione del Femminile M-, non appare disposta a cedere spontaneamente. Da questo furto (*con la savia que robo*) di linfa alterata (che contiene *toxinas*) non può che generarsi un'ennesima produzione nefasta e mortifera (*fatal*). La medesima contrapposizione tra produzione M+ e produzione M- appare, infine, anche in un distico di "Si la muerte quisiera": *tenemos en la mano un poco de cicuta / perdimos de la lengua el sabor de la fruta*⁸².

3.1.2 Sacrificio di sangue

Una delle conseguenze della *vacuità* del *vaso* del Femminile nell'accezione elementare negativa è la necessità, per questo, di passare dalla passività all'azione, necessaria a procurarsi la linfa di cui è carente. Se la sete, la fame possono intendersi come conseguenze patite da chi si relaziona con la Madre Terribile che nega il nutrimento, ignorando le richieste di chi si rivolge ad essa in uno stato di prostrazione fisica, queste, però, possono anche contraddistinguere uno stato di necessità della Madre Terribile (tanto personale quanto naturale) che, per questa ragione, inizia a reclamare per sé il nutrimento. Le conseguenze degli eccessi di generosità che impoveriscono la *donna-corpo-vaso* appaiono chiaramente in "Confesión" di Storni:

⁸¹ *Ivi*, p. 85.

⁸² *Ivi*, p. 134.

Pequé, pequé, buen hombre; pequé como las rosas
Que viviendo sin normas luego mueren de sed.
En mi libaron todas las rubias mariposas:
Fui riego, tierra, savia...hasta techo y pared.

[...]
Mas eran mis raíces así de generosas
Que un enjambre de abejas prendieron en mi sed.
[...]⁸³.

In questi versi, il soggetto lirico descrive il proprio *corpo-vaso* come fonte costante di nutrimento e protezione (*fui riego, tierra, savia...hasta techo y pared*) non solo di *rubias mariposas* ma persino di *un enjambre de abejas*. La connotazione collettivizzante che deriva dalla scelta del termine *enjambre* pone l'accento sulla voracità delle api che si nutrono delle *raíces...generosas* del Femminile. Conseguenza della generosità indiscriminata che caratterizza la polarità elementare positiva è l'esperienza della sete che getta il Femminile in una condizione di privazione e di disagio, analoga a quella patita dalle rose che *mueren de sed*. In "Hablo conmigo" si trovano le medesime riflessioni sulla sete incolmabile che attanaglia un *vaso-corpo* totalmente deprivato delle proprie risorse ed inizia a palesarsi (*por qué no pido*) l'inversione nella direzione di un flusso datore-ricevente che, nella polarità M+, intende il Femminile come espressione di generosità perenne:

[...]
Por qué bebiendo siempre tengo sed?
Pregúntale a las faces de la luna.
Yo no lo sé.
[...]

¿Por qué no pido ni una gota de agua
Yo que mendiga soy desde el nacer?
[...]⁸⁴

Emblematica, in tal senso, è la lirica "Sed", in cui le esigenze del grembo della Grande Madre prendono la forma di un grido che proviene dalle profondità di un terreno lacerato con violenza dalla necessità di placare la propria sete:

Mucho tiempo hace ya que el sol calcina
La tierra y está blanca y muy reseca...
No puede más: aguanta, aguanta, pero
Atormentada por las largas siestas
Un grito desde adentro se le sube
Y se parte, violenta, en una grieta.

La muerta boca de los labios secos
Que ha brotado en la tierra,

⁸³ *Ivi*, p. 473.

⁸⁴ *Ivi*, p. 204.

Se estira al cielo y ¡agua!
Ya pronunciar intenta⁸⁵.

Il *vaso-corpo* della Madre Terribile naturale, sterile e vuoto (*blanca y muy reseca*), si arricchisce di una bocca-voragine, di un'apertura *avida* e *vorace*, gola assetata spalancata su un abisso di morte (*muerta boca de los labios secos*): il Femminile negativo pretende che la propria sete (fisica o metaforica che sia) venga placata. Se in "Ir y venir", il Femminile afferma *sedienta estoy*⁸⁶, nella lirica che segue, "¡Agua!", la necessità di farsi ricettore e non più datore di linfa si fa ancora più impellente:

¡Agua, agua, agua!
Eso voy gritando por calles y plazas.
¡Agua, agua, agua!

[...] me lanzo por calles y plazas
Pidiendo a destajo:
¡Agua, agua, agua!

Abridme las venas,
Vertedles la clara corriente de un río.
¡Agua, agua, agua!⁸⁷

Questa lirica, in cui ritorna immutato il grido del Femminile assetato, ora personalizzato e non più proiettato sul mondo naturale, si articola nella trasmissione di un senso di angosciata necessità, veicolata dall'uso ripetuto dell'anafora e dal ricorso a nuclei semantico-simbolici che attengono alla sfera dell'urgenza. Qui il Femminile fa mostra del dinamismo che serve a invertire il flusso di nutrimento, espresso da una richiesta concreta e diretta (*pidiendo*) che si perfeziona semanticamente grazie all'uso di verbi di movimento (*voy gritando, me lanzo*) e di imperativi (*abridme, vertedles*). La sovrapposizione simbolica con la lirica "Sed", in cui la Grande Madre assetata assumeva i tratti impersonali della natura, è ribadita anche dall'iperbole della terzina conclusiva: il Femminile personale chiede che nelle proprie vene assetate venga riversato un intero fiume, acquisendo un'estensione simbolica che la rende del tutto affine alla *tierra reseca* di "Sed". Anche in "Si la muerte quisiera" è evidente la partecipazione attiva della Madre Terribile nel processo d'inversione del flusso nutritivo; anche qui il *corpo-vaso* tenta di recuperare attivamente la linfa perduta e di saziare la propria *sed salvaje*, mediante dichiarazioni di desiderio (*ansío*) e di volontà (*alimentarme quiero*) che si concretizzano nell'azione (*persigo las corrientes*):

⁸⁵ *Ivi*, p. 247.

⁸⁶ *Ivi*, p. 207.

⁸⁷ *Ivi*, p. 149.

[...]
Tengo sed tan salvaje que me quema la boca
Y ansío beber agua que brote de la roca.

Persigo las corrientes para bañar la piel,
Alimentarme quiero de rosas y de miel
[...]⁸⁸.

Il passaggio da un Femminile passivo ad uno attivo, risvegliato dall'urgenza della necessità, si ravvisa anche in "El arbusto":

Y en el negro camino
Mi sed era celeste
Y faltábame vino

Arbusto: dame flores
-Dije al arbusto seco-
Me sabrán a licores.

Arbusto: dame mieles
-Dije al arbusto seco-
Marchité mis vergeles.
[...]⁸⁹.

Dopo aver dato vita ad una produzione nefasta (deteriorata e quindi inutile al sostentamento: *marchité mis vergeles*), la Madre Terribile sperimenta uno stato di carenza (*faltábame*) e si rivolge al mondo naturale con reiterati imperativi (*dame, dame*) al fine di soddisfare l'esigenza di colmare il proprio *vaso-corpo* svuotato. La *sed* del Femminile, da *salvaje* quale appariva nella lirica precedente, si fa, ora, *celeste*. La Madre Terribile assetata appare anche nelle liriche di Agustini. Come Storni, anche Agustini titola un componimento "La sed", in cui si ribadisce con altrettanta urgenza la necessità di colmare di linfa un *corpo-vaso* inaridito:

Tengo sed, sed ardiente! -dije y ella
[...]
-Bebe! -Dijo. Yo ardía, mi pecho era una fragua.
Bebí, bebí, bebí la linfa cristalina...
[...]⁹⁰.

La *sed ardiente* di Agustini si equivale simbolicamente alla *sed salvaje* di Storni: la sete della prima arde quanto quella della seconda *quema la boca*. Se, in Storni, l'anafora riguarda il sostantivo *agua*, qui l'urgenza traspare nell'analoga ripetizione di *beber*. Anche il soggetto lirico di "Por tu Musa", sempre di Agustini, manifesta la medesima necessità, asserendo *y vivo y muero de una sed gloriosa*⁹¹. Questa sete

⁸⁸ *Ivi*, p. 134.

⁸⁹ *Ivi*, p. 139.

⁹⁰ D. Agustini, *op. cit.*, p. 98.

⁹¹ *Ivi*, p. 289.

dirompente, *gloriosa*, ricorda, a sua volta, la già vista sete *celeste* celebrata da Storni in “El arbusto”.

La Madre Terribile non solo reclama di essere dissetata, ma necessita anche di essere nutrita: nella polarità negativa, la Grande Madre elementare mette in atto vere e proprie battute di caccia al fine di saziarsi; per farlo, essa si rivolge alle proprie creature in qualità di potenziali prede. In “Llévame” di Storni, la morte non a caso è dipinta come una figura intenta a cacciare: *está la noche muy negra y muy sombría: / la muerte por los mundos anda de cacería*⁹². L’idea della morte come Madre Terribile che si pone all’inseguimento fatale di ciò che essa un tempo ha generato compare anche in “La dulce visión”:

[...]
Y mientras danzo sobre césped fino
Fuera del alma acecha mi destino,
La muerte aúlla, y todo es agonía⁹³.

Il soggetto lirico, colto nel momento di massima vitalità e spensieratezza (*mientras danzo*), percepisce chiaramente la contemporanea presenza di un pericolo mortale che si aggira nei paraggi, del tutto assimilabile ad una belva feroce che *acecha* e *aúlla*. Il ricorso ai nuclei semantici della battuta di caccia appaiono anche in “A la sombra” in cui l’ombra, figurazione della Madre Terribile, insegue il soggetto come un animale mosso da istinti predatori (*olfateando sendas*), nel tentativo di infierire (*para talar de un golpe*) su di esso nel momento di maggior presenza di linfa vitale (*mi primavera*):

[...]
Pues toda envuelta en misteriosos velos
Mis pasos sigues olfateando sendas
Para talar de un golpe, ¡Oh, tenebrosa!,
Mi primavera.
[...]⁹⁴.

Il *topos* della caccia appare anche in “Batiendo la selva” di Agustini, incentrata sulla figura mitica di Nemrod, potente cacciatore dall’incedere selvaggio, dalla chioma scomposta (qui, *feroz* richiama immediatamente la criniera del leone) e dallo sguardo spietato. Il soggetto lirico appare affascinato da questa figura cacciatrice e, ricorrendo ad espressioni che sottolineano l’affinità emotiva con questo personaggio mitico (*yo deleito mi oído, alegre sonrío*), finisce per appropriarsi dei tratti più selvatici e istintivi dello stesso; la caccia di Nemrod è definita come *exquisita* e il soggetto la

⁹² A. Storni, *op. cit.*, p. 172.

⁹³ *Ivi*, p. 482.

⁹⁴ *Ivi*, p. 477.

pregusta (*golosa*), in preda ad un desiderio ferino che completa l'identificazione con il cacciatore mitico:

Cuando cruzas la selva tras los corzos sedeños
Y albos; la melena feroz, los ojos crueles,
Entre la blanca fuga de tus raros lebreles,
Sobre el corcel de nieve, Nemrod de los ensueños,

Yo deleito mi oído en el vuelo sonoro
Del alma misteriosa de tu olifante de oro,
Y golosa y alegre sonrío a la promesa
De la caza exquisita que aromará tu mesa⁹⁵.

Identici toni si ravvisano anche in “La pesca” di Ibarbourou, in cui, in evidente affinità simbolica con la lirica appena citata di Agustini, il Femminile è descritto nell'atto istintivo e selvatico di battere la *selva* allo scopo di procacciarsi del cibo:

La espuma me salpica como un rocío blanco
Y el viento me enmaraña el cabello en la frente.
A mi espalda está el verde respaldo del barranco
Y a mis pies el gran río de elástica corriente.

Rumores de selva y rezongos del agua.
Y tal como una lepra sobre el dorso del río,
La mancha oblunga y negra que pinta la piragua,
En la fresca penumbra del recodo sombrío.

No medito, no sueño, no anhelo: estoy ligera
De todo pensamiento y de toda quimera.
Son en este momento la hembra primitiva

Atenta sólo al grave problema de su cena
Y vigilo glotona, con un ansia instintiva,
El corcho que se mece sobre el agua serena⁹⁶.

La *melena feroz* descritta da Agustini si riflette nella chioma scompigliata dal vento (*el viento me enmaraña el cabello en la frente*) del soggetto lirico di Ibarbourou. Il *vuelo sonoro* di Nemrod corrisponde, ora, alla leggerezza di chi appare libero da qualsiasi pensiero razionale (*no medito, no sueño, no anhelo*). Se questo momento, fatto di silente *ansia instintiva*, fa asserire al soggetto di Agustini *golosa y alegre sonrío a la promesa de la caza exquisita*, anche il Femminile dipinto da Ibarbourou non può far altro che *vigilar glotona* sulla promessa del proprio prossimo pasto. La componente istintuale che anima il processo della caccia (o, in questo secondo caso, della pesca) è riassunta alla perfezione nel verso che conclude la prima terzina: *son en este momento la hembra primitiva*. Lo stato di primitività del Femminile cacciatore appare in termini quasi

⁹⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 144.

⁹⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 240.

identici anche in “Si pudiera” di Storni in cui il soggetto lirico descrive sé stesso come *la ardiente mujer de las cavernas*⁹⁷. L’immagine di un Femminile selvatico, che si ravvisa anche in “La invitación” (*Tú no me conoces cómo soy de alegre, /de rosada y ágil en las selvas solas*⁹⁸), caratterizza anche una strofa di “La tarde” di Ibarbourou in cui il Femminile, nelle proprie scorribande silvestri (*he corrido...los... senderos de la sierra*), è accompagnato da un *galgo* significativamente connotato come *cazador*:

[...]
 Elástica del gozo cual un gamo he corrido
 Por todos los ceñudos senderos de la sierra.
 Y el galgo cazador que es mi guía, rendido,
 Se ha acostado a mis pies, largo a largo, en la tierra.
 [...]⁹⁹.

La Madre Buona, vestendo i panni della cacciatrice primordiale, si trasforma nella Madre *castrante*¹⁰⁰ che, per ottenere nutrimento dalle proprie creature, deve prima, *ridurne l'autonomia, attirarle, irretirle, catturarle, legarle e inglobarle* a sé. In “A Carolina Muzzilli” di Storni, che si struttura nuovamente sulla simbolizzazione della morte intesa come cacciatrice spietata, ben si apprezza la necessaria riduzione ad uno stato inerziale che precede l’attacco violento:

[...]
 ¡Ay amiga!, fiera,
 Te atrapó la vida...
 Cazadora fúnebre
 Te siguió en silencio
 Por selvas y villas;
 Te robó las carnes,
 Te robó energías,
 Te robó hasta el alma...
 Eras elegida.
 ¡Ay, amiga triste,
 Eras elegida!
 Elegidos todos:
 Defended la vida.
 Cazadora fúnebre
 Gusta en sus partidas
 De presa selectas.
 [...]¹⁰¹.

La morte, definita *cazadora fúnebre*, insegue silenziosamente la propria vittima per immobilizzarla (*te atrapó*) al fine di cibarsi di essa, riappropriandosi della linfa vitale in essa contenuta, come ben esplicitato dall’anafora di *te robó*. A questa specifica

⁹⁷ A. Storni, *op. cit.*, pp. 516-518.

⁹⁸ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 279.

⁹⁹ *Ivi*, p. 260.

¹⁰⁰ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 121.

¹⁰¹ A. Storni, *op. cit.*, pp. 470-471.

polarità dell'archetipo della Grande Madre appartengono tutti quegli aspetti che sottolineano la *caducità* della vita (quali le esperienze tragiche del *dolore*, dell'*indebolimento* e della *malattia*), e, più in generale, tutte quelle esperienze che veicolano un sentimento di *angoscia*, *timore*, ed *orrore* di fronte all'incombenza della morte. Per poter ottenere il proprio nutrimento, la Madre Terribile avvolge gradualmente e progressivamente le proprie creature in un abbraccio limitante e soffocante che corrisponde ad una vera e propria *cattura* (operata simbolicamente da *reti*, *nodi*, *cappi*, *corde*, *catene*, e *prigionie* di svariata natura). Lo stesso mondo vegetale ed animale può convertirsi in uno strumento di immobilizzazione che prelude alla distruzione operata dalla Madre Terribile. Se, infatti, il contatto con la dimensione selvatica della Natura, nella polarità M+, risulta salvifico e provvidenziale giacché essa veicola una promessa di nutrimento, nell'opposta polarità M-, il Femminile naturale si risolve in un contatto annichilente e paralizzante, come nel caso della palude che ingloba, delle sabbie mobili che paralizzano il movimento o dell'incontro con animali spaventosi che negano ogni dinamismo (come il *ragno* che irretisce e trattiene con le sue *tele*¹⁰² e come il *serpente*, le cui temibili *spire* si stringono attorno alle proprie vittime). In una prosa poetica, Storni esprime tutto lo stato ansiogeno che consegue all'essere preda inerme di una Natura temibilmente asfissiante:

Ando entre la sombra por la selva espesa...

Cuando toco las matas compactas, huyen de sus troncos reptiles venenosos.

Más adentro, donde la sombra todo lo apaga, rugen los tigres.

[...]

Sigo por la selva, la espalda doblada, arrastrándome casi, abierta en rasgaduras húmedas la carne sombría.

Huyo desesperada de algo que me persigue y no conozco, huyo sin rumbo, huyo sin volver la cabeza y un quejido sordo sale de mi pecho sin descanso¹⁰³.

Il soggetto vaga nell'ombra in un luogo apertamente ostile. La selva è descritta come *espesa* e *las matas* appaiono *compactas*: lo sguardo non può, cioè, spaziare facilmente all'interno di questo grembo vegetale in cui la densità della vegetazione trasmette una sensazione di claustrofobia che già fa presagire la cattura. Nell'avanzare *más adentro*, in questo *vaso-utero* che appare sempre più profondo e buio (*donde la sombra todo lo apaga*), si intuiscono presenze animali dalle spire paralizzanti (*reptiles venenosos*) e dalle fauci divoranti (*rugen los tigres*), espressione del potenziale violento di questo luogo di morte, prefigurato dalle *rasgaduras húmedas* che si formano sul corpo del soggetto. Queste sono tali anche per l'affiorare del sangue, che, come vedremo più avanti, è la linfa richiesta in sacrificio dalla Madre Terribile per placare

¹⁰² Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 185-186 e p. 234 e cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 120-121 e pp. 389-340.

¹⁰³ A. Storni, *op. cit.*, p. 629.

la propria sete, durante i Misteri di Morte. Il soggetto di questa prosa poetica, pur iniziando a sperimentare il peso dell'abbraccio vegetale che lo soffoca (*la espalda doblada, arrastrándome*), tenta ugualmente una fuga, la cui cieca disperazione è sottolineata dal ricorso ad un'anafora con variatio in climax ascendente. Se inizialmente, infatti, il soggetto si limita a fuggire (*huyo*) da un inseguitore ignoto, l'urgenza lo spinge presto non solo a disinteressarsi della direzione presa (*huyo sin rumbo*), ma gli impedisce di voltarsi indietro (*huyo sin volver la cabeza*) per controllare l'eventuale vicinanza del proprio persecutore: il dinamismo della fuga inizia, cioè, a mutare in una staticità progressiva che avvolge il corpo del soggetto. Il *quejido sordo* che sale dal petto di questo ricorda, a sua volta, il ringhio di un animale, immaginato nel momento in cui, alle spalle della propria preda, è sul punto di spiccare il balzo che segna l'avvio dell'aggressione violenta. La *selva espesa*, evidente simbolizzazione del potenziale immobilizzante della Madre Terribile, risulta del tutto affine a *los parrales* descritti da Ibarbourou in *El cántaro fresco*:

¡Qué bonita es, en verano, la sombra de los parrales! Tiene una tonalidad verdosa, como de agua, que hace pensar en el regazo de un río. Y es tan compacta que sólo a ratos, cuando un soplo de viento separa un poco las hojas, deja caer al suelo, como perdida, una temblorosa moneda de sol. [...] ¹⁰⁴.

Anche il ben più innocuo pergolato ci rimanda, infatti, al *corpo-vaso* della Grande Madre (significativamente assimilato al *regazo de un río*) ed all'essenza più avvolgente di questo: la compattezza della vegetazione è tale da imprigionare al proprio interno ogni raggio di luce (*moneda de sol*) che può sfuggire da esso solo per errore (*como perdida*). Anche in "A la sombra" di Storni si apprezza il potere coercitivo della Madre Terribile, rappresentata ancora come una *sombra* che tenta di legare ed imprigionare il soggetto lirico:

Ódiote sombra; cuando el alma ensayas
Atar funesta, [...].

¡Oh, sombra vil que aprisionarme buscas!
[...] ¹⁰⁵.

La rete, il nodo e la tela sono una presenza ricorrente anche nella poetica di Ibarbourou; in "Lamentaciones", il soggetto lirico si identifica con una pianta rampicante (*soy enredadera*¹⁰⁶) che si avvolge attorno agli oggetti; a questa, inoltre è dedicato anche il componimento esplicitamente intitolato "La enredadera":

¹⁰⁴ J. de Ibarbourou, *Obras*, cit., p. 423.

¹⁰⁵ A. Storni, *op. cit.*, pp. 475-477.

¹⁰⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 147.

Por el molino del huerto
Asciende una enredadera.
El esqueleto de hierro
Va a tener un chal de seda

Ahora verde, azul más tarde
Cuando llegue el mes de Enero
Y se abran las campanillas
Como puñados de cielo.

Alma mía: ¡quién pudiera
Vestirte de enredadera!¹⁰⁷

El esqueleto de hierro, nonostante sia rivestito da un *chal de seda* che potrebbe confondere in merito alla natura dominante di questa produzione vegetale, non solo può intendersi come prefigurazione simbolica della morte (*esqueleto*) che segue ogni abbraccio eccessivamente avvolgente, ma rimanda direttamente alla stretta (*de hierro*) immobilizzante di questa pianta che, nel perseguire la propria crescita (*asciende*), si avvinghia con forza a quanto trova all'esterno di sé. Nella chiusa del componimento, il soggetto dichiara esplicitamente la propria affinità interiore con questa pianta invasiva e coercitiva. La dimensione avvolgente della *enredadera* ritorna anche in "El cerco azul" di *El cántaro fresco*:

Frente a mi casa hay un tupido cerco de enredaderas. [...] Debe ocultar muchos nidos porque son muchos los gorriones que entran, salen y se agitan chillando en el verde laberinto de sus tallos [...] ¹⁰⁸.

L'intrico *tupido* dei rami si fa grembo per i nidi in esso contenuti, in una sorta di *mise en abîme* simbolica. La rete del fogliame è talmente densa e intrecciata da risultare assimilabile ad un *verde laberinto*: la scelta di questo termine richiama chiaramente il senso di soffocamento e di coercizione che derivano dalla difficoltà di orientamento e dalla impossibilità di trovare facilmente vie d'uscite dall'abbraccio frondoso della Grande Madre vegetale. Anche in "La cisterna" appare il medesimo *topos* della costrizione e dell'impossibilità di fuga:

Parece que mi vida presente fuera un pozo,
Una angosta cisterna profunda y circular
Y que, desde su fondo, yo tiendo las dos manos
Suplicantes y ávidas, al externo alentar.

¡Inútil es que alargue hieráticos los brazos,
Que en gritos y oraciones me fatigue la voz!
La sombra es tan ceñida, tan honda en la cisterna,
Que en mi no ha de dar nunca la mirada de Dios¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 267.

¹⁰⁸ *Idem*, *Obras*, cit., p. 422.

¹⁰⁹ *Idem*, *Lenguas*, cit., p. 209.

La *cisterna-pozo* è un'altrettanto evidente rappresentazione delle prigioni che corrisponde alla caduta nell'abisso liquido della Madre Terribile. L'ostilità che contraddistingue questo luogo traspare dalla scelta dell'aggettivo *angosta* e dalla descrizione dello stesso come caratterizzato da *sombra ceñida*: queste scelte semantiche, che, richiamando il tema della viscosità e del legame, appartengono a quelle che Durand definisce come le strutture sintetiche che afferiscono al regime notturno dell'immaginario¹¹⁰, rimandano ad un *vaso-utero* ctonio, analogo alla selva della prosa poetica della Storni ed ai già citati *parrales* di Ibarbourou in *El cántaro fresco*. La frustrazione del soggetto lirico, che in "La cisterna" appare intrappolato all'interno di un *vaso-utero* acquatico, ben si apprezza nell'immagine delle mani dello stesso, tese verso l'alto, *al externo*: queste sono, non a caso, definite *suplicantes*, richiamando, cioè, una condizione di subordinazione e di dipendenza rispetto alla volontà di un materno superiore ed incombente, sottolineata anche dalla menzione alle *oraciones* nella strofa seguente. A *suplicantes* corrisponde, in posizione identica nel verso successivo, l'aggettivo *inútil* che smorza definitivamente ogni speranza di liberarsi dall'abbraccio nefasto. In "Melancolía", invece, con toni del tutto opposti, il Femminile dichiara la propria affinità (*idéntico afán, hilo cual tú*) con il ragno, simbolo della Madre Terribile, impegnato, qui, a tessere un *encaje* significativamente *oscuro*. Proprio in virtù di questa somiglianza simbolica, nella lirica l'animale è esplicitamente definito come amico (*amiga araña*):

La sutil hilandera teje su encaje oscuro
Con ansiedad extraña, con paciencia amorosa.
[...]

En un rincón del huerto aromoso y sombrío
La velluda hilandera teje su tela leve.
[...]

Amiga araña: hilo cual tú mi velo de oro
Y en medio del silencio mis joyas elaboro.
Nos une, pues, la angustia de un idéntico afán.
[...]¹¹¹.

Questo animale, nuovamente colto nel momento in cui tesse la propria tela, compare anche in "El poeta y la diosa" di Agustini:

[...]
Un roce de terciopelo
Siento en el rostro, en la mano.
—Arañas tendiendo un velo-
[...]¹¹².

¹¹⁰ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 335

¹¹¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 143.

La volontà attiva del Femminile M- di legare in modo indissolubile a sé la propria preda caratterizza anche una delle prose di *Poemas de amor* (XXXIX) di Storni:

Quiero pesar en ti, cargarte de mi dolor, para que no puedas huir de mi lado.
Porque nadie podría huir de mi lado una vez cargado con el peso de mi dolor¹¹³.

La scelta di *cargado*, unita all'esplicitazione dell'impossibilità di fuga, richiama l'immagine di pesanti catene che impediscono il movimento. Qui, la Madre Terribile abbraccia la propria vittima con un soffocamento del tutto volontario: *quiero pesar en ti*. In "¿Por qué?", il senso di coercizione del Femminile M- si estende, invece, alla vita stessa, intesa come Madre simbolica di ogni creatura:

[...]
¡Oh! La vida, la vida que es la hiedra
Donde nuestra alma opresa se sofoca
Y que nos carga su pesada piedra
Como si fuera una coyunda loca.
[...]¹¹⁴.

Il senso di riduzione inerziale si esplica tanto nel legame che blocca l'autonomia (*coyunda loca*) e nell'abbraccio paralizzante della *hiedra* (analoga alla *enredadera* cara ad Ibarbourou), quanto nel ritorno, anche in questi versi, del verbo *cargar*: questo si somma alla staticità della *pesada piedra* nell'opprimere e soffocare la vittima designata. La scelta consapevole di avvolgere l'altro da sé con un peso immobilizzante che ne comprometta l'autonomia personale si ravvisa anche in "Las lenguas de diamante" di Ibarbourou in cui il Femminile lirico invoca gli dei affinché impediscano al proprio amato di esprimersi liberamente:

¡Oh dioses, que no hable! ¡Con la venda más fuerte
Que tengáis en las manos, su acento sofocad!
¡Y si es preciso, el manto de piedra de la muerte
Para formar la venda de su boca, rasgad!¹¹⁵

Il senso di soffocamento fatale è dato dalla scelta, più esplicita, di *sofocad* e da suggestioni sostantivali: la *venda* che serve a bloccare il libero flusso di parole dell'amato deve ritagliarsi dal pesante e immobilizzante *manto de piedra de la muerte*, simbolicamente analogo alla *pesada piedra* della precedente lirica di Storni. La volontà di legare l'altro da sé in modo coercitivo appare anche in "Fusión":

Mi alma en torno a tu alma se ha hecho un nudo
Apretado y sombrío.
Cada vuelta del lazo sobrehumano

¹¹² D. Agustini, *op. cit.*, p. 130.

¹¹³ A. Storni, *op. cit.*, p. 617.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 82-83.

¹¹⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 129.

Se hace raíz para afianzarse hondo,
Y es un abrazo inacabable y largo
Que ni la muerte romperá. [...] ¹¹⁶.

In questo componimento si esplicita con chiarezza il simbolismo della Madre elementare che, quale nido accogliente, accoglie dentro di sé il proprio oggetto d'amore; in questa polarità negativa, però, l'abbraccio protettivo si converte in una morsa soffocante ed immobilizzante, volta a ricreare uno stato simbiotico con cui si aspira a castrare lo sviluppo autonomo dell'altro da sé. Il *nudo apretado* e il *lazo sobrehumano* si traducono, così, in un abbraccio *inacabable y largo* a sufficienza da consentire al Femminile di intrecciare le proprie radici in modo indissolubile (*que ni la muerte romperá*) e profondo (*se afianza hondo*) con quelle del proprio amato. Specularmente al carattere elementare positivo che intende il grembo femminile come il luogo in cui si formano i tessuti fisici e psichici (i destini) degli uomini, qui appare un Femminile che, dopo aver catturato, trattenuto ed immobilizzato, si accinge a *disfare, sciogliere e tagliare* questi stessi tessuti, tanto fisici, quanto metaforici, che corrispondono ai fili che uniscono l'uomo alla propria vita e al proprio destino. Non a caso, le Moire, preposte anche a gestire la fine improvvisa dell'esistenza umana, sono definite da Omero come *Klothes*, filatrici. Il *topos* del nodo indissolubile ritorna, con accenti del tutto analoghi, anche in "El nudo" di Agustini:

Su idilio fue una larga sonrisa a cuatro labios...
[...]

Y el Destino interpuso sus dos manos heladas...
¡Ah! los cuerpos cedieron, mas las almas trenzadas
Son el más intrincado nudo que nunca fue...
En lucha con sus locos enredos sobrehumanos
Las Furias de la vida se rompieron las manos
Y fatigó sus dedos supremos Ananké... ¹¹⁷

Le mitiche filatrici sono qui rappresentate dalle *dos manos heladas* e dai *dedos supremos* del *Destino-Ananké* che giungono a dividere, con la morte, i due amanti. Ritorna, anche qui, l'immagine delle anime intrecciate in un *nudo intrincado* che richiama immediatamente il *nudo apretado* della lirica precedente; ugualmente, anche gli *enredos sobrehumanos* di Agustini manifestano una perfetta identità simbolica con il *lazo sobrehumano* descritto da Ibarbourou in "Fusión".

La Madre Buona M+ contiene all'interno del proprio *corpo-vaso* una nuova vita, di cui aggrega i tessuti, favorendone lo sviluppo fino al momento in cui la lascia libera di uscire da sé; la Madre Terribile M-, al contrario, riduce le proprie vittime-creature,

¹¹⁶ *Ivi*, p. 166.

¹¹⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 202.

già formate ed autonome, ad uno *stato inerziale*¹¹⁸, prima di procedere ad uno *smembramento* dei tessuti che precede il *riassorbimento* di queste al proprio interno, invertendo i processi della polarità M+. In “La palabra” di Storni questa presenza numerica distruttrice è descritta come quel *genio oscuro que nos desintegra*¹¹⁹: il Femminile M-, infatti, si avvale di azioni e processi dinamici volti a *smembrare, annientare, ridurre, distruggere, divorare e sbranare* le proprie prede¹²⁰. Già nelle strofe conclusive di “Fusión” di Ibarbourou, la Madre Terribile non direziona più il proprio flusso nutritivo verso l'altro da sé: è proprio questo, anzi, ad apparire come un nuovo *corpo-vaso* da cui attingere linfa per sé stessa (*¿No sientes / cómo me nutro de tu misma sombra?*). La negatività di questa coercizione traspare scelte semantiche che attingono alla sfera della violenza e del disagio che seguono al dolore fisico (*duele, carne viva, herida, brota sangre, llaga*):

[...]¿No sientes
 Cómo me nutro de tu misma sombra?
 Mi raíz se ha trenzado a tus raíces
 Y cuando quieras desatar el nudo,
 ¡Sentirás que te duele en carne viva
 Y que en mi herida brota sangre tuya!

¡Y con tus manos curarás la llaga
 Y ceñirás más apretado el nudo!¹²¹

Facilmente si intende come la *bocca* e i *denti* della *donna-vaso* si configurino spesso come elementi strettamente connessi a questo inquietante e doloroso processo di *sminuzzare* e *divorare*, azioni marcatamente percepite come negative¹²²: l'*utero-vaso* si converte, così, in un organo nefasto, inglobante e cannibalesco, dal potere *aspirante* e *coercitivo*. A volte, il *corpo-vaso* della Madre Terribile è iconograficamente preceduto da una vera e propria *vagina dentata* che, se riaccoglie in sé la creatura che ha generato, lo fa solamente dopo averla masticata ed annientata. In “Escribo...” di Storni, questa violenza si manifesta metaforicamente nel processo della poiesi che costringe il soggetto lirico ad accanirsi sulla propria *bella persona*, descritta, nei versi che precedono e che abbiamo citato in precedenza, come un corpo disteso, ormai inerte:

[...]
 Con amor, que es encono, brutalmente la animo,
 La acicato, la hiero, la violento, la exprimo,

¹¹⁸ Cfr. E. Neumann, *Fear*, cit., p. 252.

¹¹⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 307.

¹²⁰ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 151-175.

¹²¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 166.

¹²² Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 127.

Para que dé, el ronquido final de la agonía¹²³.

Il processo di riduzione e smembramento, nella poetica di Storni, si esprime con frequenza nel *topos* del corpo martoriato e ferito che prende spesso la forma della corolla strappata o sfogliata. “La flor que fue” è forse la lirica in cui il simbolismo del fiore che muore in seguito al contatto smembrante con il Femminile distruttore si apprezza con maggior ricchezza di dettagli:

Estás ante mi vista y en el búcaro
Te mueres, languideces...
Yo te arranqué del tallo, fui perversa,
Me vengué en ti de algún pasado agravio.

Estás ante mi vista ya vencida,
Tus hojas se desprenden una a una,
Te vas... Hay una gota de agua sola
En tu corola y pienso que es una lágrima.

[...] Te quité del tallo
Y te mueres, te mueres lentamente,
Quieres darme razón porque se caen
Mientras pienso tres pétalos al suelo.

Y estás bella, bellísima, tan pálida
Como la muerte misma...
¡Y eres tan generosa que al verdugo
Le brindas la belleza de tu pena!

Me das lástima ahora, mucha lástima...
Me vence tu bondad. ¡Oh, cuánto frío
En el búcaro triste! [...].
El sol aprisionado en una nube
Huye de ti; tus pétalos escuálidos
Están sobre mis pies suaves y quietos,
Cansadamente¹²⁴...

Fin dal primo verso ci si imbatte in una figurazione negativa del *corpo-vaso*, simboleggiato da quel *búcaro triste* e *frío* in cui il fiore agonizza (la gradualità della morte è data anche dall’anafora di *te mueres*) a causa di un gesto violento e malevolo (*perversa /me vengué*) compiuto dal soggetto lirico (*yo te arranqué del tallo, te quité del tallo*). Il Femminile, vero e proprio *verdugo*, ha dato l’avvio al processo di smembramento e di frammentazione dell’oggetto (*tus hojas se desprenden una a una*) che era stato collocato nel grembo della Madre Terribile. La *corola* si converte, a sua volta, in una replica ridotta del contenitore funesto: in questa è contenuta *una gota de agua sola*, richiamo simbolico alla sterilità della Grande Madre negativa che provoca e dirige questo graduale e progressivo avvicinamento alla morte, suggerita anche

¹²³ A. Storni, *op. cit.*, p. 523.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 65-66.

dall'aspetto pallido e funebre del fiore (*estás ...tan pálida*). Nella chiusa del componimento, il corpo smembrato della creatura perita a causa del capriccio della Madre Terribile significativamente giace, al pari di un'offerta sacrificale, ai piedi di questa: *tus pétalos escuálidos / están sobre mis pies suaves y quietos*. Anche in "El frasco de perfumes" appare il medesimo processo di smembramento di un fiore rosso (*mi mano...una rosa de fuego...deshojó*) in cui la frammentazione violenta si somma al potenziale sacrificale sotteso al cromatismo dei petali sparsi al suolo, che concorrono a formare un simbolico rivolo di sangue:

[...]

Y entonces en el búcaro mi mano se posó
Y nerviosa, una rosa de fuego deshojó.

Y fue la rosa-fuego destrozada después
Un reguero de sangre que moría a mis pies.
Y jugué con las gotas de sangre bermellón
Como la neurastenia jugaba en mi ilusión.

Pisélas una a una con la punta del pie
Y sobre su cadáver diminuto lloré.

[...]¹²⁵.

Qui, la mano del soggetto lirico, descritta come un elemento esterno da sé, quasi animato da una forza atavica e violenta, compie lo smembramento rituale, mediante la riduzione (*destrozada, pisélas*) sanguinosa (*reguero de sangre, gotas de sangre bermellón*) di una creatura contenuta all'interno del proprio *corpo-vaso* (nuovamente simboleggiato dal *búcaro*). Accenti quasi identici caratterizzano anche "La caricia" di Ibarbourou:

[...]

Tu mano, toda nervios, deshojaba
Las flores de un rosal con una inquieta
Impaciencia, que a veces la secreta
Impulsión de un deseo apresuraba.

[...]¹²⁶.

Il medesimo *topos*, metaforizzato, ritorna anche in "Lo trunco" di Storni (*¡Oh pobres sueños que mis manos torpes / dieron en despojar su matiz!*¹²⁷) e in "Morir sobre los campos..." in cui il soggetto lirico, novella Madre Terribile che gioca con le proprie creature, dichiara il diritto di possesso e, quindi, anche di distruzione sui fiori che vivono nel proprio giardino: *que si en las flores del jardín he libado / eran mías sus flores y arranqué las corolas / como el mar ha el derecho de sacudir sus olas!*¹²⁸. Ugualmente, anche

¹²⁵ *Ivi*, pp. 70-71.

¹²⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 198.

¹²⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁸ *Ivi*, p. 81.

in “Si la muerte quisiera”, è ribadito l'accanimento contro le produzioni vegetali della Madre Buona. Se, prima, si stracciavano corolle, qui, analogamente, si recidono boccioli:

[...]
Oh, viajero, viajero, conversa con la Muerte
Y dile que me deje cortar flores, de suerte
Que mis manos se vean bellamente cubiertas
Por capullos de rosas y por rosas abiertas.
[...] ¹²⁹.

In questi versi, il soggetto lirico chiede al proprio interlocutore di intercedere con *la Muerte*, figurazione della Madre Terribile, al fine di poter procedere liberamente nella propria attività distruttiva. La Grande Madre M- è percepita, cioè, come colei a cui spetta ogni singolo processo di riduzione e smembramento mortale della vegetazione. La morte data ai boccioli appare, inoltre, anche in “La muerte interior”:

Y estabas cerca de mí:
Entre mis manos moría
Bajo dulce tiranía,
Un capullo de alelí.
[...] ¹³⁰.

Anche in “Viejo cajón” le mani *ávidas* del Femminile M- si tendono, distruttive, ad interrompere lo sviluppo del giovane germoglio:

[...]
Tú, donde yo he botado neurasténicamente
El cáliz que hallé fresco y te lo di por viejo
Librándole mezquina de mis manos nerviosas
Que ávidas se tendieron sobre el capullo nuevo;
[...] ¹³¹.

Anche Agustini, in “Capricho”, ricorre ad un medesimo percorso semantico in cui il Femminile oscuro è colto nel momento in cui si ritorce contro la produzione vegetale in modo opprimente e violento:

[...]
Sus deditos finos, pálidos, como niños macilentos,
Han tomado, y ahora oprimen con nerviosos movimientos
Un marchito crisantemo; [...] ¹³².

In questa lirica si apprezza, inoltre, la dicotomia esistente tra l'azione generativa e protettiva di un materno che si muta in distruttore, il cui *l'enojo maternal* si manifesta in *reproches* che se, a volte, *acarician*, altre, però, *destrozan*:

¹²⁹ *Ivi*, p. 134.

¹³⁰ *Ivi*, p. 485.

¹³¹ *Ivi*, p. 69.

¹³² D. Agustini, *op. cit.*, pp. 81-83.

[...]

En sus ojos tristes, suaves, hay miradas que sollozan
Hay reproches hondos, dulces, que acarician, que destronan
[...]¹³³.

La medesima dicotomia si apprezza anche in “Hablo conmigo” di Storni: *¿Por qué mi mano que acaricia estruja?*¹³⁴. Particolarmente significativi in tal senso sono anche due versi di “Enigma” di Ibarbourou (*Se estrujó en capullo, sus brotes sorbió, / Y ya nunca, nunca, más fragancias dio*¹³⁵) in cui non solo si sottolinea, grazie a quel *nunca* in anafora, il fatto che le produzioni positive della Grande Madre siano finite per sempre, ma si esplicita il fatto che sia proprio il *corpo-vaso-utero* della stessa a cibarsi delle proprie creature: *sus brotes sorbió*. Prefigurata dal dinamismo di *estrujó*, in *sorbíó* è simbolicamente contenuta la potenza aspirante della Grande Madre che compie il processo inverso di ri-assimilazione di ciò che un tempo ha generato.

Il *vaso-utero* non si lega simbolicamente solo alla terra e alle produzioni di questa: sappiamo, infatti, che esso intrattiene una relazione privilegiata anche e soprattutto con i *fluidi* e all'*acqua*. Le distese d'acqua, nefasto grembo fluido della Madre Terribile, si mutano in un abisso popolato di *vortici* e *onde violente* che risucchiano e affondano l'umanità. L'acqua uterina si fa, cioè, *acqua violenta, acqua di sangue*, riflesso della collera di un ambiente naturale divenuto ostile¹³⁶, come emerge anche in un distico tratto da “Inicial” di Agustini: *y el mar aquel, vibrando en un temblor intenso, / era sangre de abismo manando de lo eterno*¹³⁷. Si pensi, ancora, all'immagine del mare in tempesta, presentata in “Frente al mar”, la cui collera violenta è ammirata dal soggetto lirico dipinto da Storni (*hazme tener tu cólera sin nombre: / ya me fatiga esta misión de rosa*¹³⁸): alla quiete tiepida della rosa, simbolo della Grande Madre elementare positiva, si oppone la collera cieca di una natura liquida convertita in belva divorante. Il mare ed il suo potenziale violento (*negro y fosco*) appaiono anche nelle strofe conclusive di “Fiesta”:

[...]

Hay quien dice feliz: - La vida es bella.
Hay quien tiende su mano hacia una estrella
Y la espera con dulce arrobamiento.

Yo me vuelvo de espaldas. Desde un quiosco
Contemplo el mar lejano, negro y fosco,

¹³³ *Ivi*, pp. 81-83.

¹³⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 204.

¹³⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 176.

¹³⁶ Cfr. G. Bachelard, *Acque*, cit., pp. 22-23 e pp. 178-206.

¹³⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 325.

¹³⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 208.

Irónica la boca. Ruge el viento¹³⁹.

Se in “Fiesta”, la violenza dell’elemento acquatico è solo ambigualmente prefigurata, in “Letanías de la tierra muerta”, la furia dell’utero liquido della Madre Terribile emerge in tutta la sua più concreta dirompenza:

[...]

Acaso el mar no será más que un duro
Bloque de hielo, como todo oscuro.

Y así , angustiado en su dureza, a solas
Soñará con sus buques y sus olas,
Y pasará los años en acecho
De un solo barco que le surque el pecho.

[...]

En vano querrá el bloque mover bocas
Para tragar los hombres, y las rocas

Oír sobre ellas el horrendo grito
Del náufrago clamando el infinito:
[...]¹⁴⁰.

In questo componimento, che abbiamo già citato come desolata profezia sul futuro sterile di un mondo tristemente raggelato e statico, il mare è descritto come una figura nostalgicamente avvinta al ricordo dei passati sacrifici sanguinosi, in cui barche e naufraghi finivano ingoiati dalle profonde oscurità acquatiche. L’elemento fluido contenuto nel *corpo-vaso*, se stimolato negativamente, può, infatti, scatenarsi in turbinosa tempesta: la fascinazione nei confronti della potenza dell’abisso marino si esprime nell’anafora con variatio che in “Supremo cortejo” personifica *el mar* come un soggetto dinamicamente violento (*mar* che *retumba, golpea, desgaja*¹⁴¹). Gli stessi accenti contraddistinguono anche il componimento XXXII di *Poemas de amor*, in cui Storni offre al lettore tutta la potenza distruttiva di un Femminile che si identifica nella furia di un mare in tempesta, colto nell’atto di accanirsi contro le proprie creature (*hundo mis buques, enloquezco mis peces*):

Oye: yo era como un mar dormido.
Me despertaste y la tempestad ha estallado.
Sacudo mis olas, hundo mis buques, subo al cielo y castigo estrellas, me avergüenzo y me escondo entre mis pliegues, enloquezco mis peces.
No me mires con miedo.
Tú lo has querido¹⁴².

¹³⁹ *Ivi*, p. 284.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 263-265.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 157-159.

¹⁴² *Ivi*, p. 615.

La Madre Terribile rappresenta, quindi, sia il grembo della terra sia le profondità marine, entrambi intesi come quel *mondo sotterraneo* affamato ed assetato che, dopo averle afferrate, procede all'attivo riassorbimento delle creature che ha generato e si nutre della linfa in queste contenuta:

"[...] as the Dark One, she is the Goddess of Night who is worshipped and satiated nightly, underground, in caves, with the blood of her victims. But she is not only, as an abyss, the devouring hole of death, she is also savage and greedy as child bearer and slayer"¹⁴³.

Il sangue è la linfa vitale adatta a placare la sete della Grande Madre, così come i cadaveri lacerati sono necessario cibo per la sua fame feroce: questi sono i frutti del *sacrum-facere* su cui la prima genitrice reclama il proprio diritto di possesso. Si pensi, così, a un verso tratto da "Por tu Musa" di Agustini (*tu sangre viva debe ser mi riego*¹⁴⁴) o a un altro verso tratto da "Transfusión" di Storni (*la vida tuya sangre mía abona*¹⁴⁵). Entrambi si avvalgono di un medesimo nucleo semantico che considera la sottrazione di elementi altrui (*tu sangre, tu vida*) come fonte di nutrimento fertilizzante (*mi riego e abona*). Il sacrificio sanguinoso operato dalla Madre Terribile ai danni delle proprie creature è il nucleo semantico-simbolico sui cui si articola interamente anche la lirica "¿Por qué?" della Storni:

¡Oh! La vida, la vida que empurpura
De sangre nuestras almas, que nos grita
Su castigo tremendo, que apresura
Su gran guadaña de impiedad maldita!

[...]
¡Oh! La vida, zarpazo que desgarra
De un golpe al corazón y en cuya herida
Ruge el ideal como una eterna amarra
Que nos impide sepultar la vida!
[...]¹⁴⁶.

Il ciclo vitale, soggetto indiscusso di questo componimento grazie alla centralità derivante dalla ripetizione anaforica (*la vida*) che si snoda lungo più strofe, è inteso nella sua accezione negativa e mortifera, evidente rappresentazione del momento in cui la Madre Buona muta il proprio volto in quello della Madre Terribile. La vita appare qui come una madre furente e spaventosa (*nos grita*) che, volendo infliggere un *castigo tremendo* alle proprie creature, si avvicina ad esse impugnando *su gran guadaña* ed apprestandosi a ridurne drasticamente il numero. Dopo la cattura, la Grande Madre elementare negativa dà avvio al sacrificio cruento (*zarpazo que*

¹⁴³ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 189.

¹⁴⁴ D. Agustini, *op. cit.*, p. 289.

¹⁴⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 82-83.

desgarra de un golpe al corazón, herida) che le serve per colmare il proprio *vaso-utero* di linfa fresca (*empurpura de sangre*). La centralità del sangue come fine ultimo del rito sacrificale operato dalla Madre Terribile si trova anche in “Llamarada roja”, lirica straripante di un senso di fatalità di fronte alla violenza di un ciclo vitale che inizia gradualmente a richiamare a sé le proprie creature:

El sol poniente arrastra con el día
Y pone sangre, sangre en toda cosa,
Y es aquel mar de sangre alguna rosa
Monumental que muere de sangría.

Sangra nubes de fuego en la folia
De su martirio, vuelto venenosa,
Y es tal la rebeldía que la acosa
Que incendia el todo en una convulsión bravía.
El cielo, el mar, la tierra, son tan rojos
Que en volverlos cenizas pone antojos
La rosa colosal agonizante.

Y por llorarla, cuando ni una gota
Queda en su vena fatalmente rota.
La noche viste luto sollozante!¹⁴⁷

L'avvicinarsi della notte (*el sol poniente*), espressione simbolica per eccellenza della Madre oscura, si fa metafora della morte (*la noche viste luto*). Prima che questa sopraggiunga, deve, però, compiersi il sacrificio di sangue, prefigurato dalla violenza sottesa alla scelta semantica di *arrastra*. Ogni produzione vitale (simboleggiata dalla *rosa* che si fa *monumental*, prima, e *colosal*, poi, estensione di tutto ciò che è stato generato dal grembo della Madre Buona) è descritta come *agonizante*. *El cielo, el mar, la tierra* si tingono di rosso, come la fiammata che dà nome al titolo: l'intero mondo appare completamente impregnato di sangue in seguito all'offerta sacrificale che ha *fatalmente* e progressivamente lacerato e dissanguato le vene del giorno morente. Il processo di dissanguamento riappare, in Storni, anche in “El divino amor” (*sangran mis carnes gotas purpurinas*¹⁴⁸), in “Odio” (*te vaciarás los vasos sanguíneos*¹⁴⁹), in “La muerte interior” (*A la presión de tu mano / este corazón tirano / amenazó desangrar*¹⁵⁰), in “La verdad” (*Sólo hay esta verdad: / mi corazón que tras distintos velos / sangrando está*¹⁵¹) e in “¿Vale la pena?": *Y es mejor desangrarse a golpe de puñal*. Ugualmente, lo si ritrova anche nel componimento XI di *Poemas de amor* in cui il soggetto lirico afferma: *yo me siento morir como una vena que se desangra*¹⁵². Gli stessi

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 96-97.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 190.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 286.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 485.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 495.

¹⁵² *Ivi*, p. 610.

accenti animano anche il seguente distico tratto da *¿Sueño?* di Ibarbourou: *¿Secadme esta llaga, vendadme esta herida /que por ella en fuga se me va la vida!*¹⁵³

Il *zarpazo que desgarr*a inflitto dalla vita in “¿Por qué?” ci riconduce direttamente ai nuclei simbolici che riguardano la fauna selvatica e, nello specifico, le *belve feroci*. Ogni animale che attivamente si dedichi a mortiferi e dissanguanti processi di smembramento cade sotto l’egida della polarità elementare negativa dell’archetipo, molteplice e variegata replica dell’animale che, per eccellenza, è responsabile della disgregazione della materialità del corpo: il *verme* che divora i cadaveri. Si pensi, così, al seguente verso tratto da “Laceria” di Ibarbourou: *No me oprima las manos. [...] / Y al estrecharlas tocas comida de gusanos*¹⁵⁴. O ancora, a come sia proprio la larva (che già compare in “El poeta y la diosa”, *!a cada paso en el suelo / siento que aplasto un gusano!*¹⁵⁵ e che in “Invocación” è descritta come *el que labra los surcos en los rostros*¹⁵⁶), ad assumere un’evidente centralità simbolica in “Mi plinto” di Agustini:

[...]
Ocultas entre el pliegue más negro de la noche,
Debajo del rosal más florido del alba,
Tras el bucle más rubio de la tarde,
Las tenebrosas larvas
De piedra, crecen, crecen,
Las manos, labran, labran,
Como capullos negros
De infernales arañas.
[...]¹⁵⁷.

In qualità di creature profondamente radicate nel grembo ostile della Madre Terribile (*ocultas entre el pliegue más negro de la noche*), questi animali sono dipinti come intenti ad alimentarsi (come suggerito dall’anafora di *crecen*) del corpo dei morti che nella terra sono contenuti. Il dinamismo e la tenacia del loro smembramento (che li rende simili ad *infernales arañas*) gli fa metaforicamente acquisire *manos* che *labran*, fautrici di un’ennesima produzione nefasta (*capullos negros*). La contrapposizione che si genera tra il disfare progressivo della Madre Terribile e lo sviluppo benefico della Madre Buona è ribadita, qui, dal contrasto tra la dimensione occulta e tenebrosa in cui agiscono le larve e quella diurna e calda dello sviluppo che segue alla fecondazione del *vaso-utero* del Femminile (*rosal más florido del alba*). Se la fauna, nella polarità M+, rappresenta una possibile fonte di sostentamento e nutrimento tramite la caccia e l’allevamento, sotto il dominio della

¹⁵³ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 145.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 177.

¹⁵⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 130.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 138.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 297.

Madre Terribile il mondo animale nella sua interezza, come si apprezza con evidenza in “Noche lúgubre” di Storni, si fa collettività affamata (*rebaños hambrientos, comerán*) portatrice di lotte violente che feriscono il corpo (*rasgarán*) e lo smembrano (*manos, lengua*):

[...]
Rebaños de lobos hambrientos me siguen,
Serpientes y tigres, leones y hienas,
Me buscan los rastros, me siguen a prisa.

[...]
Me buscan, me siguen...rasgarán mis manos,
Comerán mi lengua.
[...]¹⁵⁸.

La sanguinosa violenza dell'incontro-scontro con la Grande Madre selvatica ed affamata emerge anche in “Sin el látigo”:

[...]
Confiando en la victoria pelear a campo abierto
Con la fiera rabiosa y dejarla tendida
Sobre su propia sangre[...]

Ser vencedor del mal, negándose a su hambrienta
Boca que pone amor en tragar un coloso...
[...]¹⁵⁹.

La lotta violenta con la *fiera rabiosa* è descritta, qui, in termini di sopravvivenza di fronte ad una fauna selvatica feroce che vorrebbe divorare il soggetto lirico con su *hambrienta boca* (orifizio inglobante che prelude all'assorbimento nel *vaso-corpo* della Madre Terribile) in grado, in virtù della propria estensione simbolica, di assorbire l'umanità intera (*tragar un coloso*). La bocca vorace ed affamata del Femminile distruttore appare anche in “Lo trunco”: *¡Pobres los besos tuyos maltratados / por mis dientes hambrientos de vivir*¹⁶⁰. La lotta contro la Madre Terribile non risulta vittoriosa, come in “Sin el látigo”, in “Si pudiera”, dove a rimanere *tendida sobre su propia sangre* non è più la *fiera rabiosa*, ma *el ratón*, vittima inerme della *perra ratonera*:

La blanca perra ratonera, salta
Sobre el ratón, y hundiéndole los dientes
Le quiebra el cuello...Queda el cuerpecito
Del roedor, ensangrentado. Tiene
La pata hundida en él, la cazadora;
Lo abandona un momento... luego vuelve;
Pone el hocico cerca de la sangre:
Resopla, gime y huele.
Luego hasta su casucha, se lo lleva

¹⁵⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 192.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 92.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 68.

Prendido entre los dientes,
Y allí lo guarda. Las orejas tensas,
Se pone a contemplarlo fijamente...
[...]¹⁶¹.

La violenza sottesa a questi versi si perfeziona in un crescendo di verbi dinamici ed attivi interamente riferiti al soggetto predatore (*la blanca perra ratonera, la cazadora*). Gli unici attributi della vittima sono, significativamente, *prendido* e *ensangrentado*: nella paralisi mortale che lo coglie, l'attività spetta interamente al predatore, vero soggetto del componimento. L'animale (che non a caso è femmina) salta, uccide la propria vittima, affonda in essa denti, zampe e muso, si allontana per tornare ad afferrarla e spostarla, come un gioco, nella propria cuccia (la *casucha* è rinnovato simbolo del *vaso-utero* mortifero) e conservarla lì, per un futuro pasto. Assai significativo risulta il fatto che, mentre il topo si dissangua, il predatore *pone el hocico cerca de la sangre: resopla, gime y huele*¹⁶². La medesima ebbrezza data dall'inspirare avidamente l'odore del sangue, elemento del tutto centrale nel sacrificio necessario a saziare la Madre Terribile che si estende come un'ombra dietro ogni tipo di attività sanguinosa, riappare con un corollario semantico praticamente identico anche nel componimento LVI di *Poemas de amor*:

Tenías miedo de mi carne mortal y en ella buscabas al alma inmortal.
Para encontrarla, a palabras duras, me abrías grandes heridas.
Entonces te inclinabas sobre ellas y aspirabas, terrible, el olor de mi sangre¹⁶³.

Ugualmente, anche in “¡Vida!” di Agustini, la Madre Terribile (*mi vida*) esprime tutto il potenziale lacerante di chiara natura uroborica (*picos*) e teriomorfa (*mis águilas*), nella forma di cacciatrice rapace ed *hambrienta* che si muove spietatamente alla ricerca di una preda da sacrificare (*el olor de tu sangre / el color de tu sangre*):

[...]
Para mi vida hambrienta,

Eres la presa única,
Eres la presa eterna!
El olor de tu sangre,
El color de tu sangre
Flamean en los picos ávidos de mis águilas.
[...]¹⁶⁴.

Un'ennesima lotta violenta appare anche in “A la sombra” di Storni, in cui l'anima del soggetto lirico si converte in una *sierpe viva* che esplicita tutta la propria dinamica

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 516-518.

¹⁶² *Ivi*, pp. 516-518.

¹⁶³ *Ivi*, p. 622.

¹⁶⁴ D. Agustini, *op. cit.*, p. 198.

resistenza nell'anafora di quel *muerde*, tentativo furioso di difendersi dagli attacchi della Grande Madre elementare negativa che vorrebbe vincerla:

[...] como sierpe viva
Se enrosca y muerde por que no la venzas
El alma mía.

¡Muerde en los frutos de esperanza.
Muerde en las auroras de futuros días,
Y en corazones tibios y jugosos,
Muerde con furia!
[...] ¹⁶⁵.

Il teriomorfismo animale ritorna molte volte in Storni come elemento tipico delle figurazioni iconografiche della Grande Madre negativa. Si pensi, ad esempio, a “La hora trágica” in cui il soggetto lirico afferma: *ruge en mi sangre un aullido de fiera*¹⁶⁶ e a “El miedo”: *me agazapé cual una / leona para echarle garras al corazón*¹⁶⁷. E ancora, si veda “Transfusión”: *si pudiera / bajo los cielos negros te comiera / el corazón con dientes de leona*¹⁶⁸ (non è un caso il fatto che la stessa etimologia di *leo* sia da accostarsi al gesto di sbranare e di spezzare¹⁶⁹). Anche in “¿Vale la pena?” appare il *topos* della belva feroce e della funzione smembrante ad essa associata:

[...]
Para malas están en los bosques las fieras...
Tráiganlas enjauladas a la inquieta ciudad
Y suéltelas allí como fatalidad
Para que despedacen las colmenas enteras.
[...] ¹⁷⁰.

In “La loba”, il soggetto lirico si identifica esplicitamente con un animale, il lupo, che “per l’immaginazione occidentale [...] è l’animale feroce per eccellenza”¹⁷¹, “simbolo infantile di timor panico, di minaccia, di punizione”¹⁷² e di cui, lungo il componimento, non a caso si sottolinea a più riprese proprio la natura selvatica e mortifera:

Yo soy como la loba,
Quebré con el rebaño
Y me fui a la montaña
Fatigada del llano...
[...]
Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!

¹⁶⁵ A. Storni, *op. cit.*, pp. 475-477.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 77.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 140.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 141.

¹⁶⁹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 96.

¹⁷⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷¹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 94.

¹⁷² *Ivi*, p. 95.

[...]
Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos
Y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!
[...]
Sus dientes son armas de matar!

Ha entrado en el corral porque sí, porque gusta
De ver cómo al llegar el rebaño se asusta,
[...]

Id si caso podéis frente a frente a la loba
Y robadle el cachorro; [...].

[...]
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,
La vida, y no temo su arrebató fatal
Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.
[...]¹⁷³.

Il teriomorfismo del Femminile che si identifica con *la loba* perfeziona la propria connotazione simbolica nella contrapposizione con le *ovejas del rebaño*: queste sono manipolabili, quiete, addomesticate e timorose, mentre la lupa spicca, invece, per la propria natura indipendente, libera, selvaggia e coraggiosa e, soprattutto, pericolosa e violenta. In questa lirica, la pericolosità della *loba* e dei suoi *manejos felinos* è data soprattutto tramite la descrizione delle sue fauci: *sus dientes son finos, sus dientes son armas de matar*. A corollario di questa semantica violenta va a sommarsi la presenza, tra le mani del soggetto lirico, di un *puñal*, tagliente replica degli affilati denti della belva che riappare anche in “¿Vale la pena?": *No, vale, no, la pena... Preferible es entonces / Abrirse el corazón a golpe de puñal*¹⁷⁴. La Grande Madre negativa non si limita, però, a rappresentazioni teriomorfe che attingono al mondo delle belve feroci terrestri: ugualmente violenti e pericolosi sono anche gli animali che si muovono al di sotto dell'orizzonte marino come i *mostri divoranti* dai lunghi tentacoli, pronti a ghermire la preda, e i *serpenti marini* che inglobano o sminuzzano con le loro *chele* e *spire* chiunque osi sfidare le temibili distese acquatiche, regno della Madre Terribile. Nel componimento LXIV di *Poemas de amor* appare, infatti, proprio l'immagine del *monstruo* marino che emerge, temibile e minaccioso, dall'*agua muerta*:

Sé que un día te irás.
Sé que en el agua muerta y plácida de tu alma mi llama es como el monstruo que se acerca a la orilla y espanta sus pálidos peces de oro¹⁷⁵.

Il *topos* del mostro che vive nella profondità acquatiche (*monstruo, enmascarado en una / Esfinge tenebrosa*) appare anche in “La ruptura” di Agustini:

¹⁷³ A. Storni, *op. cit.*, pp. 86-87.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 103.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 624.

[...] Con alma

Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna
Interior, y el cristal de las aguas dormidas,
Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
Esfige tenebrosa suspensa de otras vidas¹⁷⁶.

In modo del tutto analogo, anche in “Ansiedades” di Storni, si evoca nuovamente un animale violento appartenente al regno oscuro delle profondità acquatiche:

Un pulpo que su boca clava en mi carne.
Deseos de gritar que el pulpo ahoga...
La Impotencia, vencida fiera de lucha
Tal toda la expresión de mis ansiedades.
[...] ¹⁷⁷.

Qui, il *pulpo* si avventa sulla propria preda mordendola (*su boca clava en mi carne*): l'appartenenza di questo animale alle profondità marine è ribadita anche dal fatto che l'attacco violento perpetrato da questo predatore *ahoga* ogni desiderio di ribellione. La Grande Madre negativa si avvale, inoltre, anche del teriomorfismo con *uccelli rapaci* e notturni, altrettanto temibile espressione di una natura selvaggia che *cattura, divora, smembra* e *uccide*. In questo senso intendiamo la portata simbolica dei *los cuervos negros* che *sufren hambre de carne rosa*¹⁷⁸ descritti da Agustini in “Cuentas falsas” in cui il contrasto cromatico (*negro-rosa*) non fa altro che sottolineare la relazione dicotomica tra la vita che inizia nella polarità M+ (la *carne rosa* ricorda, infatti, la freschezza e la purezza della pelle di un neonato) e lo smembramento fisico (M-) associato alla necrofagia del corvo (che è *negro* anche in quanto preludio alle tenebre della morte). La medesima contrapposizione appare anche in “Otra estirpe”: *para sus buitres en mi carne entrego / todo un enjambre de palomas rosas!*¹⁷⁹. In “Alma muerta” di Storni (*picos de buitre se sintieron luego / junto a mis plantas a remover la tierra*¹⁸⁰) il contrasto oppone l'animale vorace (la cui azione smembrante è contenuta in *remover*) e la carne del soggetto lirico (*mis plantas*). L'animale rapace, rappresentazione della *bocca-vaso* affamata (*hambre fatal*) e divoratrice (*picoteaban, magulladas*), ritorna anche in “Los cuervos”:

[...]
Y supe que tus labios eran nidos de cuervos,
Que picoteaban vidas y dejaban, acerbos,
Magulladas las almas bajo el hambre fatal¹⁸¹.

¹⁷⁶ D. Agustini, *op. cit.*, p. 235.

¹⁷⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁸ D. Agustini, *op. cit.*, p. 281.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 243.

¹⁸⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 206.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 515.

Nel simbolismo presente all'interno dei rituali di morte iniziatica non a caso si incontra con frequenza la figura del mostro divorante le cui fauci si convertono nello strumento del sacrificio. Anche in "¿Sueño?" di Ibarbourou appare con chiarezza l'immagine della bocca divorante:

¡Beso que ha mordido mi carne y mi boca
Con su mordedura que hasta el alma toca!
Beso que me sorbe lentamente vida
Como una incurable y ardorosa herida!
[...] ¹⁸².

La bocca che bacia è la stessa bocca che morde e provoca una fuoriuscita di linfa vitale (*me sorbe lentamente vida*), bevuta come se fosse sangue che proviene da una *herida*. La bocca che morde ritorna anche in "Si pudiera" di Storni in cui si snoda un parallelismo tra il precedente assalto della *perra ratonera* e quello perpetrato dal soggetto lirico ai danni di un antico amante:

¡Crueldad terrible!... Un día, tú, el lejano,
Pálido y fino, casi transparente,
Fuiste por mi sangrado. Yo jugaba
El juego astuto con que Dios nos mueve:
Un momento de olvido, de abandono
De mi conciencia y afilados dientes
Nacieron en mi boca de cristiana;
Tú estabas cerca. Tuve que morderte.
[...] ¹⁸³.

Nella replica personificata dell'uccisione del topolino operata dalla cagna, la donna si avventa sul corpo altrettanto inerme dell'amato, la cui passività e vulnerabilità è data dall'accumulo di aggettivi che ne ribadiscono la fragilità e la debolezza: *pálido y fino, casi transparente*. Nel *corpo-vaso* del Femminile spuntano i terribili denti della Madre Terribile divoratrice (*afilados dientes nacieron en mi boca de cristiana*) e l'istinto mortifero prende il sopravvento. La paratassi asindetica e la scelta di *tuve* ribadiscono la totale animalità istintiva (*in un momento de olvido, de abandono de...conciencia*) del gesto violento di questa *bocca-vaso* improvvisamente dentata: *tú estabas cerca. / Tuve que morderte*. In "Bárbara", invece, la traduzione lirica della Grande Madre divorante avviene ricorrendo alla figura della Sfinge che presiede al rito sacrificale (*sacrificio terrible*) a cui prende parte il soggetto lirico:

[...]
Los Dioses se nutren de humanos. Pues oye,
Al pie de la Esfinge me poseerás.
¡Horror de los cielos! ¡Huida de estrellas!...

¹⁸² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 145.

¹⁸³ A. Storni, *op. cit.*, pp. 516-518.

La Esfinge alarmada se despertará.

Después, sacrificio terrible cumplido,
Con juncos de Arabia me degollarás.
Ponme el cuello blando, allí, sobre la Esfinge,

Sangre brotará.
¡Oh, el encantamiento que mi sangre quiebra!
Muérete de espanto: la Esfinge hablará¹⁸⁴.

La Sfinge (come in “Duerman”: *pueblo de momias que la esfinge aguarda*¹⁸⁵) si fa emblema di tutte quelle figure mitologiche che *se nutren de humanos*, espressione della Grande Madre elementare negativa: è ai piedi di questa, infatti, che il soggetto lirico chiede di essere posseduto e smembrato (*me degollarás, sangre brotará*). Non è un caso neppure il fatto che il risveglio della Madre Terribile da questa simboleggiata avvenga solamente in seguito all’offerta di sangue: la Sfinge acquista un nuovo dinamismo (*hablará*) solamente quando il sangue versato spezza l’incantesimo che la manteneva staticamente immobile e silente. Il supplizio richiesto dal soggetto lirico assume toni sacrificali come quelli che contraddistinguono la chiusa di “¡Oh, tú!” in cui si anela *el divino suplicio de verme deshojar*¹⁸⁶, in chiara connessione con il già visto *topos* della corolla smembrata, particolarmente caro a Storni. Il *topos* del sacrificio di sangue (la cui offerta spontanea, del tutto analoga a quella della lirica precedente, è sottolineata dall’anafora ricorrente *para tí*) caratterizza anche “El fuerte lazo” di Ibarbourou. Qui, il soggetto, in un climax anaforico in cui si alternano passati remoti ed imperativi, invoca a gran voce il sacrificio del proprio corpo che non può che culminare nell’estrema offerta del proprio sangue:

Crecí
Para tí.
Tálame. Mi acacia
Implora a tus manos su golpe de gracia.

Florí
Para tí.
Córtame. Mi lirio
Al nacer dudaba ser flor o ser cirio.

Fluí
Para tí.
Bébeme. El cristal
Envidia lo claro de mi manantial.

Alas di
Por tí.
Cázame. Falena,

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 146.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 501.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 131.

Rodeo tu llama de impaciencia llena.
Por ti sufriré.
¡Bendito sea el daño que tu amor me dé!
¡Bendita sea el hacha, bendita la red,
Y loadas sean tijera y sed!

Sangre del costado
Manaré, mi amado.
¿Qué broche más bello, qué joya más grata,
Que por ti una llaga color escarlata?

En vez de abalorios para mis cabellos,
Siete espinas largas hundiré entre ellos,
Y en vez de zarcillos pondré en mis orejas
Como dos rubíes dos ascuas bermejas.
[...]¹⁸⁷.

La sequenza composta da *crecí, florí, fluí, alas di* ci rimanda al *corpo-vaso* fecondato della Madre Buona in cui la nuova vita trova la via per il proprio corretto sviluppo. Questa sequenza verbale si pone in netto contrasto con il parallelo accumulo di imperativi mediante i quali il soggetto lirico richiede il sacrificio di sé (*implora a tus manos su golpe de gracia*) che avviene nell'opposto grembo della Madre Terribile: *tálame, córtame, bébeme, cázame*. In questa scelta semantica sono, dunque, riassunte alla perfezione alcune delle principali sfumature simboliche che abbiamo visto essere tipiche della Grande Madre elementare negativa: la *sed* primordiale, l'accanimento contro le proprie produzioni (*el daño*) e la caccia che precede la paralisi (*la red*) e lo smembramento (*hacha* e *tijera*). Il dolore (*sufriré*), le ferite (*llaga color escarlata*) ed il sangue (*sangre del costado / manaré, ascuas bermejas*) sono qui apertamente indicati come il prodotto ultimo dell'offerta di sé e dipinti, di conseguenza, al pari di segni sacramentali (*broche, joya, abalorios* e *zarcillos*) che ribadiscono l'elevata pregnanza semantica del rituale. Un medesimo substrato rituale è sotteso al sangue che si versa implicitamente in un verso di "Capricho" di Storni: *espínate las manos y córtame esa rosa*¹⁸⁸. Anche Agustini getta i suoi lettori in pasto ad un Femminile vorace che si spinge oltre i limiti del cannibalismo. In "Fiera de amor", in cui il teriomorfismo animale è evidente fin dal titolo stesso, il soggetto lirico appare in preda ad una fame insaziabile e del tutto animalesca:

Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones.
De palomas, de buitres, de corzos o leones,
No hay manjar que más tienta, no hay más grato sabor;

Había ya estragado mis garras y mi instinto,
Cuando erguida en la casi ultratierra de un plinto,
Me deslumbró una estatua de antiguo emperador.

¹⁸⁷ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., pp. 140-141.

¹⁸⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 114.

[...]
Y clamé al imposible corazón . . . la escultura
Su gloria custodiaba serenísima y pura,
Con la frente en Mañana y la planta en Ayer.

Perenne mi deseo, en el tronco de piedra
ha quedado prendido como sangrienta hiedra;
Y desde entonces muerdo soñando un corazón
De estatua, presa suma para mi garra bella;
[...]¹⁸⁹.

La Madre Terrible, la cui dimensione violentemente teriomorfa è sottolineata dall'uso di termini quali *garras*, *instinto* e *presa* e dall'immagine di una bocca che morde (*desde entonces muerdo*), si esprime nella brama incontenibile (*sufro hambre*) di divorare cuori in modo indiscriminato (*de palomas, de buitres, de corzos o leones*). Il desiderio di nutrirsi violentemente dell'altro da sé, sotto forma di una *sangrienta hiedra*, si riconnette alla semantica del legame coercitivo e paralizzante descritto in precedenza. La predilezione per il cuore (*no hay manjar que más tiene, no hay más grato sabor*) richiama, inoltre, da vicino i riti sacrificali iniziatici che attribuiscono una centralità proprio a quest'organo in quanto veicolo di sangue. Il medesimo istinto cannibale che si tinge di accenti sacrificali appare anche in "El vampiro":

En el regazo de la tarde triste
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
Sentirte el corazón! Palideciste
Hasta la voz, tus párpados de cera,

Bajaron....y callaste... Pareciste
Oír pasar a la Muerte... Yo que abriera
Tu herida mordí en ella -¿me sentiste?-
Como en el oro de un panal mordiera!

Y exprimí más, traidora, dulcemente
Tu corazón herido mortalmente,
Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.

.....

¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
Que come llagas y que bebe el llanto?¹⁹⁰

La *bocca-vaso* ostile, annunciata nelle sue connotazioni mortifere dal *dolor* invocato in *el regazo de la tarde triste*, produce una ferita talmente profonda nel corpo della propria vittima da sembrar quasi moltiplicata in una dimensione metaforicamente

¹⁸⁹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 248.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 186.

transpersonale (*las mil bocas*). Il Femminile è rappresentato nell'atto dinamico di placare la propria *sed maldita* in quella *fuelle abierta* con violenza in cui si è convertito l'altro da sé: il susseguirsi di verbi che sottolineano l'attività del soggetto lirico (*invoqué, mordí, exprimí, tendí*) si pone in aperto contrasto con la passività della vittima che si limita ad impallidire, a chiudere le *párpados de cera*, prefigurazione della morte, e a tacere. Il soggetto è dipinto come *traidora* in quanto espressione di un evidente ribaltamento della polarità elementare positiva in cui è il Femminile a farsi *corpo-vaso* per il nutrimento altrui. La bocca dentata della Madre Terribile, che *come llagas e bebe llanto*, è lo strumento divorante ed assorbente mediante il quale si compie il sacrificio. La dimensione sacrale del momento è ribadita anche dalla menzione della *cruel daga rara y exquisita de un mal sin nombre*: se la daga ricorda il pugnale sacro usato durante i riti sacrificali, il *mal sin nombre* ricorda la dimensione anonima, numenica e totalmente transpersonale delle antiche divinità in nome delle quali si compivano le celebrazioni di sangue. Nella chiusa di "El vampiro", ritornano, infine, i medesimi dubbi che già abbiamo notato relativamente alle produzioni nefaste del Femminile: il soggetto lirico sospetta, cioè, la propria filiazione con il grembo ostile della Madre Terribile (*soy flor o estirpe de una especie oscura*) nel momento in cui prende coscienza del fatto di aver placato la propria fame e la propria sete in seguito ad un doloroso sacrificio di sangue; l'immagine del Femminile mutato in vampiro appare anche in "Supremo idilio" in cui il *topos* del fiore sfogliato (*llego a tu vida / derramada en capullos*) si fonde a quello del sangue della vittima riassorbito dal carnefice (*vengo como el vampiro...a embriagarme en tu sangre*):

[...]

Vengo como el vampiro de una noche aterida
A embriagarme en tu sangre nueva: llego a tu vida
Derramada en capullos, como en ceñudo Invierno!

[...] ¹⁹¹.

Un medesimo rituale ancestrale (*deseo pagano*) si ravvisa, infine, anche in "Indolencia" di Storni: *y me dicta el deseo, tenebroso y pagano, / de abrirte un ancho tajo por donde tu murmullo / vital fuera colando...* ¹⁹²

¹⁹¹ Ivi, pp. 187-189.

¹⁹² A. Storni, *op. cit.*, p. 284.

3.1.3 Riassorbimento e decomposizione

Al sacrificio cruento operato dalla Grande Madre elementare negativa segue la *morte* e l'inevitabile *riassorbimento* della creatura nella profondità del *corpo-vaso* del Femminile. Lungo l'asse M si estrinseca quella dialettica simbolica dell'*aperto* e del *chiuso*, del *fuori* e del *dentro*, teorizzate da Bachelard¹⁹³: se nella polarità elementare positiva il Femminile è associato all'intimità protettrice di un nido, di un guscio che racchiude, all'idea di una casa come luogo nostalgico a cui fare ritorno, concretamente o nell'immaginazione¹⁹⁴, nella polarità opposta, la possibilità di solcare i confini liminari tra i due spazi simbolici non si dà più. Il carattere chiuso del *grembo* materno, già visto nella serie simbolica in cui *vaso*, *casa*, *grotta* e *caverna* sono intesi come rifugio protettivo, si arricchisce di una visione specularmente negativa: "in ogni 'grotta meravigliosa' sussiste un po' della 'caverna spaventosa'"¹⁹⁵. Ciò avviene quando allo spazio chiuso si unisce l'idea di coercizione dell'eterno *trattenere*, *fissare* e *catturare*: "è l'inversione del senso naturale della morte a permettere l'isomorfismo *sepolcro-culla*, isomorfismo che ha per termine medio la *culla ctonia*"¹⁹⁶. In "Desolación" di Storni si percepisce con chiarezza la vastità infinita (*cabría el mundo entero*) di questo *vaso-sepolcro-culla* (*la entraña que late*) in cui ciascuno è destinato a riaddormentarsi (*se adormilaría en dulzura infinita*):

¡Oh! ¡Qué caricia inmensa la que en mi pecho habita!
Cabría el mundo entero en la entraña que late,
Y allí se adormilaría en dulzura infinita
El grito de dolor que llega del combate.
[...]¹⁹⁷.

Anche in "La dulce palabra" di Ibarbourou si trova il *topos* del sonno ristoratore a cui si abbandonano le creature dopo il riassorbimento all'interno del grembo della Madre Terribile:

Nono; en el lenguaje de mi hijo: sueño.
[...] Así, cuando sienta que voy a morir diré a los que me rodean:
—Hijos míos, adiós. Voy a dormirme pues tengo 'nono'.
[...]¹⁹⁸.

¹⁹³ Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006, pp. 247-265.

¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 119-166.

¹⁹⁵ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 297.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 292.

¹⁹⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁸ J. de Ibarbourou, *Obras*, cit., pp. 451-452.

Le medesime suggestioni simboliche animano anche “Me desprecio” di Storni, in cui si fa più evidente la conversione del *ventre-vaso* della Madre Buona, inteso come luogo in cui trova spazio la vita, in quella *culla di morte* che contraddistingue la Grande Madre elementare negativa (*nido tibio donde poder morir*):

Murieron en mi seno con las alas maltrechas
Golondrinas muy más que alguien asesinó...
Se fueron con la entraña traspasada de flechas
Y un estilete rojo dentro del corazón.

Su agonía fue lenta; miedosas como un niño
Murieron una tarde en que no había sol,
Yo les besé las alas y junto a mi corpiño
Se quedaron heladas a fuerza de temblor.

[...]

.....

Tiempo hace que a mi seno no llegan golondrinas
Buscando un nido tibio donde poder morir;
[...]¹⁹⁹.

Il seno, fonte privilegiata del nutrimento vivificante nella polarità M+, appare come il *vaso-corpo* in cui consumano gli ultimi istanti di vita le creature della Grande Madre. La *entraña traspasada de flechas* delle rondini che accorrono al soggetto lirico come grembo materno ideale nel quale spegnersi (*se quedaron heladas*) è prefigurazione proprio del grembo della Madre Terribile che da primitiva fonte di vita si converte nel luogo di riposo eterno e di riassorbimento ultimo a cui è destinata ogni produzione scaturita dal Femminile. La relazione di dipendenza che si crea tra la creatura destinata alla morte e la Grande Madre negativa è ribadita dall'isomorfismo della messa in miniatura²⁰⁰, suggerita dalla dimensione infantile attribuita tanto alle rondini *miedosas como un niño* quanto al linguaggio del figlio che rappresenta il fulcro tematico della precedente “La dulce palabra” di Ibarbourou. La filiazione con la *culla sepolcrale* è descritta in termini ancora più evidenti in “Letanías de las tierras muertas” di Storni:

[...]

Sola, con sus criaturas preferidas
En el seno cansada y dormidas.

(Madre que marcha aún con el veneno
De los hijos ya muertos en el seno.)
[...]²⁰¹.

¹⁹⁹ A. Storni, *op. cit.*, pp. 103-104.

²⁰⁰ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 339.

²⁰¹ A. Storni, *op. cit.*, pp. 263-265.

Qui si menziona esplicitamente l'immagine della madre che accoglie in seno la propria prole ormai defunta, simbolo della produzione ultima di un *vaso-utero* nefasto (assai significativo risulta, infatti, il riferimento al *veneno*). Alla Madre Terribile, intesa in questa dimensione di ritorno al *sepulcro-culla*, corrispondono i simboli delle realtà funerarie come il *vaso mortuario-urna*, la *coppa di sangue*, la *tomba*, la *cripta*, il *sarcofago* e la *bara*, prefigurazioni in miniatura degli *abissi*, degli *inferi*, della *notte* e dell'*oscurità*, simboli dell'eterno nulla in cui ogni essere è destinato a smarrirsi e scomparire. Tutti i rituali funerari inumativi appartengono alla costellazione ctonio-lunare del regime notturno dell'immaginazione, in opposizione ai rituali diurni che raccomanderebbero, invece, l'incinerazione²⁰²: la luna, in molte culture, non a caso è considerata una figura antropofaga (come "il primo morto" o, per estensione, come il paese dei morti²⁰³) e, ugualmente, le profondità della terra compaiono spesso, iconograficamente, come le fauci che, dopo averli smembrati, finiscono per inghiottire i dannati nell'*inferno*²⁰⁴. L'immagine del *vaso-utero* della Madre Terribile come generico regno dei morti appare sempre all'interno di "Letanías de la tierra muerta" di Storni:

[...]
Y negros, y amarillos y cobrizos,
Y blancos, y malayos y mestizos.
Se mirarán entonces bajo tierra
[...]²⁰⁵.

Le viscere della terra (*bajo tierra*) si caratterizzano, cioè, come quel luogo in cui, in maniera del tutto indiscriminata, è destinata a venir risucchiata l'umanità intera. La sterilità del grembo ctonio (*árido*), inteso come luogo sepolcrale, appare anche in "Cementerio campesino" di Ibarbourou:

¡Oh muertos casi anónimos del cementerio árido
Donde tan sólo hay piedras y una inmensa palmera
[...]

¡Oh muertos para quienes el silencio es enorme
Y no se acaba nunca! ¿Será bueno dormir
Como ellos, sin nada que les aje el reposo?
¿Se está bien allá abajo [...]?
[...]²⁰⁶.

Anche qui i defunti sepolti sono rappresentati come figure addormentate (*dormir / como ellos*) all'interno del *vaso-utero* della Madre Terribile (*allá abajo*). Il sonno ctonio

²⁰² Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 293.

²⁰³ Cfr. *ivi*, p. 116.

²⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 97.

²⁰⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 265.

²⁰⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 216.

appare anche in “Duerman” di Storni: *duerman, duerman los hombres... si enterrados / bajo la tierra fueron [...]*²⁰⁷. In “Morir sobre los campos”, il soggetto dichiara esplicitamente il desiderio che il proprio corpo infermo venga lasciato, orizzontale come un dormiente, al contatto diretto con la terra (*sobre los campos, tendida ... en la llanura*) affinché venga da essa riaccolto nel momento della morte:

Yo quiero que me dejen morir sobre los campos
Tendido el cuerpo enfermo. [...]
Que me den al olvido de los recuerdos humanos.

Que me dejen tendida, solita en la llanura,

[...] Toda la paz para morir deseo;
[...] ²⁰⁸.

La preferenza per il contatto con la dimensione ctonia nel momento del riposo ultimo contraddistingue anche “La inquietud fugaz” di Ibarbourou in cui la *tierra negra* è analogamente descritta come il luogo del *reposito perpetuo*:

[...]
Ha de llegar un día en que he de estarme siempre quieta,
¡Ay, por siempre, por siempre!
Con las manos cruzadas y apagados los ojos,
Con los oídos sordos y con la boca muda,
Y los pies andariegos en reposo perpetuo
Sobre la tierra negra.
¡Y estará roto el vaso de cristal de mi risa
En la grieta obstinada de mis labios cerrados!

Entonces, aunque digas: —¡Anda!, ya no andaré.
Y aunque me digas: —¡Canta!, no volveré a cantar.
[...] ²⁰⁹.

Il verso *sobre la tierra negra* precede significativamente l’immagine del *vaso roto* e della *grieta*: anche se queste si riferiscono metaforicamente alla *bocca-vaso* del soggetto lirico (*de mi risa*), l’accostamento che si crea nel tessuto semantico suggerisce, invece, che sia il grembo ctonio ad aprirsi in un crepaccio in grado di riassorbire definitivamente il corpo defunto. Nel componimento II di *Poemas de amor*, la Storni utilizza nuovamente l’immagine del *corpo-vaso* inteso, anche se qui solo metaforicamente, come *culla-sepolcro*:

¿Quién es el que amo? No lo sabréis jamas.
[...]
Él vive en mí como un muerto en su sepulcro, todo mío, lejos de la curiosidad, de la indiferencia, de la maldad²¹⁰.

²⁰⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 501.

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 81-82.

²⁰⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 169.

²¹⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 607.

In “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, la poetessa si avvale del medesimo *topos* in riferimento al *corpo-vaso* dello specifico spazio urbano:

[...]
Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero
Viendo en días de otoño tu ciclo prisionero
No me será sorpresa la lápida pesada.

Que entre tus calles rectas, untadas de su río
Apagado, brumoso, desolante y sombrío,
Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada²¹¹.

Se la città e la casa, in qualità luoghi definiti e racchiusi, nella polarità elementare positiva rappresentano luoghi di protezione, correlati simbolici del *vaso-utero* inteso come *nido* benefico e, quindi, espressione di un'intimità tiepida ed accogliente, qui, si assiste, invece, al ribaltamento simbolico degli stessi nell'accostamento con l'immagine della tomba. Il grembo nefasto della Madre Terribile (*la lápida pesada*) si rifrange, così, nelle strade (*tus calles rectas*) e negli edifici (*en una de tus casas*) della città, all'interno della quale la condizione *enterrada* del soggetto lirico si moltiplica e si estende in una sorta di *mise en abîme* semantica.

Sono molteplici le inversioni qualitative che colpiscono, in questa specifica accezione del riassorbimento ultimo, i simboli afferenti allo speculare mondo della Madre Buona. Lo stesso *miele*, fluido che abbiamo già visto nella valenza pura e nutriente che lo rende un simbolo tipico della Madre Buona, in questa polarità negativa si muta nel liquido nefasto e fatale con cui, per secoli, si è eseguita l'imbalsamazione dei cadaveri; un analogo capovolgimento semantico colpisce anche il simbolo dell'*albero*: da strumento di vita e crescita per via della produzione di frutti che lo vede come figlio della Madre Buona, sotto l'egida della Madre Terribile esso assume le sembianze dell'*albero di morte*. L'inversione simbolica dell'*albero* si evince con chiarezza in due liriche di Ibarbourou: “La cuna” ed “El ciprés”. Nella prima, il soggetto lirico celebra l'albero che si è fatto culla per i propri figli:

Si yo supiera de qué selva vino
El árbol vigoroso que dio el cedro
Para tornear la cuna de mi hijo...
[...]
El árbol que nació con el destino
De ser tan puro y diminuto lecho.

[...]
Tiene el aspecto de un gigante bueno
Con su gran tronco y su ramaje amplio.

Árbol inmenso que te hiciste humilde

²¹¹ Ivi, p. 292.

Para acunar a un niños entre tus gajos:
¡Has de mecer los hijos de mi hijos!
¡Toda mi raza dormirá entre tus brazos!²¹²

Qui, l'albero ricorda l'abbraccio benefico del grembo materno positivo (*puro, gigante bueno*), accogliente e protettivo che *acuna, mece* e concilia il sonno a più generazioni di creature; in "El ciprés", la poetessa descrive il cipresso in termini significativamente analoghi, ma con riferimenti di segno opposto; l'albero viene qui assimilato all'interno del *topos* del sonno eterno (*arrulla el sueño eterno como un aya*) che intende il cimitero come una *culla sepolcrale*:

Quizás nació en Judea,
Pero se ha hecho ciudadano en todos
Los cementerios de la tierra.

[...]
No ampara ni cobija. Siempre clama
Por los muertos.

[...]

Nunca el ciprés comprenderá la risa,
La plenitud, la primavera, el alba,
Sólo se da a la angustia de los hombres
Y arrulla el sueño eterno como un aya.

Es un gran dedo vegetal que siempre
Está indicando al ruido: ¡calla!²¹³

Il cipresso di Ibarbourou corrisponde, cioè, all'*albero di morte*, figlio della Madre Terribile; questo, che né *ampara ni cobija*, è analogo simbolico dell'*albero da forza* e della *croce*²¹⁴ che *clama(n) por los muertos*: su questi sono confinati i corpi dei condannati a morte, pronti a venire ri-accolti nel grembo inglobante delle profondità della terra²¹⁵. L'albero si collega tanto al legno inteso come letto di vita (come il cedro che, come abbiamo visto, si è fatto culla in "La cuna") quanto al legno inteso come letto di morte (*bara*²¹⁶): in "El ciprés", il gesto silenziante della chiusa ricorda evidentemente la volontà di una madre che protegge il sonno dei morti contenuti nelle culle sepolcrali nascoste nelle viscere della terra. Il cipresso come simbolo dell'ineluttabilità della morte compare anche in "La hora", in cui il soggetto lirico incalza l'amante affinché, assieme a lei, goda del momento presente giacché a nessuno è dato di poter eludere il proprio destino fatale:

²¹² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., pp. 225-226.

²¹³ *Ivi*, pp. 221-222.

²¹⁴ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 407.

²¹⁵ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 253 e cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 419-426.

²¹⁶ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 57-58.

[...]

¡Tómame ahora que aún es temprano
Y tengo rica de nardos la mano!

Hoy, y no más tarde. Antes que anochezca
Y se vuelva mustia la corola fresca.

Hoy, y no mañana. Oh amante, ¿no ves
Que la enredadera crecerá ciprés²¹⁷?

Anche la dimensione acquatica, analogo simbolico della terra, se intesa nell'accezione di *culla sepolcrale*, si distanzia dal liquido salvifico che si assorbe per dissetarsi come si dà nella polarità M+ in cui la nutrizione non è mai da intendersi al pari di un fenomeno regressivo²¹⁸, assumendo la forma del nutrimento regressivo, cioè di un liquido che non vivifica né forma, ma, al contrario, uccide e disgrega. Questo appare chiaramente in un verso di "Boca a boca" di Agustini: *Copa de vida donde quiero y sueño / beber la muerte con fruición sombría*²¹⁹. In un totale ribaltamento simbolico rispetto alle suggestioni liquide della Madre Buona, l'acqua può mutare in una vera e propria catastrofe lunare di natura diluviale²²⁰. Si pensi, ad esempio, a "Cementerio campesino" di Ibarbourou in cui l'acqua appare come un elemento che *ahoga e estrangula*:

[...]

Al arrullo monótono y salvaje del agua
Que ahoga todo rezo y estrangula el cantar

De los vientos [...] ²²¹.

Anche il riferimento al movimento monotono e scomposto della dirompenza amorfa (*salvaje*) del *agua* suggerisce semanticamente la componente regressiva sottesa alla dimensione acquatica. Le tenebre liquide che annullano ogni traccia di coscienza corrispondono, di fatto, alle distese sottomarine dell'inconscio:

"[...] scomparire nell'acqua profonda o in un orizzonte lontano, fondersi nella profondità o nell'infinito, questo è il destino umano che prende figura nel destino delle acque"²²².

A questo potenziale regressivo, si allude, nei versi appena citati, mediante l'accento al fatto che l'acqua, penetrando nel corpo, appare in grado di silenziare *todo rezo* ed ogni *cantar*. Anche in "La pesca" di Storni si nota un analogo ribaltamento simbolico dell'acqua vivificante M+ nell'ineluttabilità della morte che affligge ogni singolo

²¹⁷ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 134.

²¹⁸ Cfr. J. Hillman, *Puer*, cit., p. 132.

²¹⁹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 301.

²²⁰ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 117.

²²¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 216.

²²² G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 20.

destino umano, costretto, volente o nolente, a dissolversi nell'infinito regressivo del mare M-:

[...]
Arriba el cielo limpio
Muy quietecito está
Y abajo, con su anzuelo,
Todos vienen y van.

Pescador: no te apures,
Deja el anzuelo en paz,
La muerte, ten seguro,
No se te escapará²²³.

All'immagine del pescatore che immerge il proprio *anzuelo* nelle profondità marine con la speranza di ricavarne nutrimento, il soggetto lirico risponde con un *memento mori* articolato semanticamente con riferimenti che ricordano le già viste produzioni nefaste del grembo elementare negativo, in cui l'abisso acquatico non è più fonte vivificante, ma di evidente regressione. La morte è assimilata, in "La pesca", ad un prodotto della pesca, inatteso ma ineludibile, che emerge dalle profondità del grande mare negativo. Il pescatore diviene il simbolo di un'umanità che si illude di attingere alla generosità vitale della dimensione M+, ma, nel farlo, si imbatte in una preda imprevista: al proprio amo, infatti, egli trova la morte, preda che, in un istante, si volge in predatrice suprema. Il grembo liquido della Madre Terribile non solo, infatti, appare come quel liquido il cui assorbimento condanna alla regressione, ma come la "patria della morte totale"²²⁴, tenebra liquida, melmosa e torbida che persegue attivamente l'assorbimento dell'umanità: "il primordiale e supremo inghiottitore è il mare"²²⁵. Anch'esso assume, in modo del tutto analogo alla culla sepolcrale ctonia, una medesima valenza di *abisso quieto* che si richiude indefinitamente sulle creature che ad esso fanno ritorno. In "<<Toilette>> suprema" di Ibarbourou si evince con chiarezza tutto il fascino attrattivo dell'*agua quieta*:

[...]
Y siento la tentación
De hundir mi cuerpo en la oscura
Agua quieta que fulgura
Bajo el cielo crespón.
[...]²²⁶.

²²³ A. Storni, *op. cit.*, p. 256.

²²⁴ G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 87.

²²⁵ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 276.

²²⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 151.

Un medesimo isotopismo si apprezza anche nella lirica significativamente intitolata “La angustia del agua quieta”, in cui la dimensione liquida si associa con evidenza allo stato inerziale (*pupila ciega, fija, muda*) di ciò che in essa è contenuto:

[...]

En el fondo, la oblea del agua muda y quieta
Es la pupila ciega de este pozo desierto.
¡Pupila siempre fija, por la angustia secreta
De la imagen inmóvil bajo el párpado abierto!

[...]

Esta agua siempre fija, sin reflejos, tranquila,
En el fondo del pozo es la ciega pupila
Muda y desesperada en su cuenca de piedra²²⁷.

Ugualmente, anche in “El estanque” lo stagno è definito esplicitamente come *quieto* e descritto come contenitore di un’acqua *lacia* che produce solo ondulazioni lentissime (*con un gesto lentísimo de persona que sueña*):

El estanque es profundo. Nadie sabe su hondura.
Y rodeado de sauces es tan quieto, que apenas
Cuando el viento está loco, su agua lacia se ondula
Con un gesto lentísimo de persona que sueña.

El estanque me tienta con aspecto hechizado.
Él no sabe de patos, de alguaciles ni ranas,
Día a día yo vengo a tirarles guijarros
Que calladas se tragan las inmóviles aguas.
Si una tarde mi cuerpo ardoroso y delgado,
Al estanque, lo mismo que un pedrusco, resbala
Con idénticos gestos misteriosos, pausados,
Cerraré detrás suyo sus dos labios de agua.

Será un círculo ancho y ondulante primero,
Luego otros y otros más pequeños y graves,
Después, nada... La calma, la tersura, el silencio.
Y otra vez el reflejo verde-luz de los sauces²²⁸.

Lo stesso riferimento al sogno si fa chiara simbolizzazione della corrispondenza esistente tra il regno dell’acqua e la dimensione regressiva del riassorbimento in quell’inconscio che proprio attraverso i sogni si esprime. La dimensione acquatica, espressione del “nulla sostanziale”²²⁹ (*Él no sabe de patos, de alguaciles ni ranas, después, nada...La calma, la tersura, el silencio*), seduce ed invita (*me tienta con aspecto hechizado*) il soggetto lirico ad abbandonarsi al contatto con le profondità liquide ed aspiranti del *vaso-corpo* della Madre Terribile (*se tragan las inmóviles aguas, cerrará detrás suyo sus dos labios de agua*). Le distese acquatiche silenziose, rese oscure dalla profondità

²²⁷ *Ivi*, p. 136.

²²⁸ *Ivi*, p. 263.

²²⁹ G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 106.

dei flutti (*el estanque es profundo. Nadie sabe su hondura*), atterriscono da sempre chiunque osi solcarle: per questo si dice anche che ogni “eroe del mare è un eroe della morte”²³⁰. Bachelard ci parla, in questo senso, di *complesso di Caronte*²³¹ in cui l’acqua morta si fa veicolo di sottrazione, di distacco dalla materia, durante la traversata funebre liquida che conduce l’umanità verso il regno dell’oltretomba. L’idea della sottrazione rende l’elemento acquatico del *vaso-utero* l’unico e vero possessore della materialità corporea che in esso si muove. Ciò appare con chiarezza, ad esempio, in “El baño”, in cui il mare appare attivo (*agua inquieta*, in opposizione alla staticità della dimensione liquida delle liriche precedenti), consapevolmente *dueño* dei corpi immersi in esso:

¡Agua viva del mar!
¡Agua inquieta del mar!
[...]

Al rozarme los brazos,
Al saltarme a la boca,
Tu agua siéntese dueña
De la carne que toca.

[...]

Cuando envuelves los cuerpos,
Cuando rozas las bocas,
Mar: ¿te sientes ya el dueño
De la carne que tocas?²³²

Anche la già vista simbologia nefasta dell’*albero di morte* si completa nell’associazione del legno con la *nave* e con la *barca*, oggetti potenzialmente funesti quando si fanno simbolicamente *navi dei morti*, veicolo di anime, come avviene concretamente in tutte quelle tradizioni funerarie in cui il defunto è affidato, nel suo ultimo viaggio, all’acqua²³³. Si pensi, a questo riguardo, a “La palabra” di Storni in cui il soggetto lirico menziona direttamente nuclei simbolici afferenti al complesso di Caronte: *yo soy la mujer triste / a quien Caronte ya mostró su remo*²³⁴. O ancora, si noti l’analogo riferimento al traghettatore infero che, seppur con accenti del tutto opposti, appare anche in “Rebelde” di Ibarbourou (*Caronte: yo seré un escándalo en tu barca*²³⁵) e in un distico, tratto ancora da “El baño”, in cui appare la nave dei morti che solca le inglobanti distese marine: *¿De qué barco andariego / bajaré para ti?*²³⁶. In modo del tutto

²³⁰ *Ivi*, p. 87.

²³¹ *Ivi*, pp. 84-107.

²³² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., pp. 248-249.

²³³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 257-259.

²³⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 306.

²³⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 135.

²³⁶ *Ivi*, p. 248.

analogo, si pensi anche all'esplicito riferimento alla nave dei morti che appare in "Avisos fúnebres" di Storni:

Al lado de pequeñas cruces negras
—Anclas echadas en finales puertos—
Yacen los nombres de los muertos
Del día, horizontales
Como muertos reales.
Enorme ahora, sobre el papel frío,
Junto a las cruces bailotea el mío²³⁷.

Le *pequeñas cruces negras* degli annunci mortuari sono assimilate ad *anclas echadas en finales puertos* come se il percorso esistenziale che conduce ogni uomo (espresso mediante la sineddoche *yacen los nombres*) alla morte si articolasse lungo una lenta avanzata durante la quale si solcano i flutti marini. Questi, come suggerito in questa lirica dalla posizione orizzontale dei *nombres-muertos*, assumono spesso anche la connotazione simbolica di *acqua dormiente*; in "La ruptura" di Agustini, ad esempio, la descrizione della *laguna* (definita *interior* anche in virtù della sovrapposizione simbolica che unisce l'acqua all'inconscio) si completa proprio nella menzione di *aguas* significativamente *dormidas*:

[...] Con alma
Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna
Interior, y el cristal de las aguas dormidas,
Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas²³⁸.

Il sonno statico, gelido ed eterno²³⁹ che caratterizza il riposo nelle acque dormienti appare anche in un distico del già visto "Cementerio campesino" di Ibarbourou (*¡Oh muertos campesinos, hermanos de los otros /que duermen en el fondo frío y torvo del mar*²⁴⁰) e in "Duerman" di Storni: *duerman si al agua fueron entregados*²⁴¹. Anche in "En el mar" di Agustini il mare è descritto come un luogo di costrizione raggelante:

Ayer estaba azul...[...]

Hoy es gris...[...]

Es plomo es hielo es muerte... Y yo lo amo más así!²⁴²

La distesa marina si fa supporto materiale della morte statica (*es de plomo, es hielo, es muerte*), assumendo la valenza simbolica di un oceano di lacrime amare in cui

²³⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 509.

²³⁸ D. Agustini, *op. cit.*, p. 235.

²³⁹ G. Bachelard, *Acque*, cit., pp. 57-83.

²⁴⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 216.

²⁴¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 501.

²⁴² D. Agustini, *op. cit.*, pp. 328-329.

sprofondata, inghiottita, un'umanità disperata²⁴³: a questa, volente o nolente, viene impartisce la lezione ultima della morte che avviene in profondità. In "Supremo cortejo" di Storni, quasi un presagio della modalità scelta dalla poetessa per il proprio suicidio, il soggetto lirico prefigura il proprio corteo funebre come una processione silenziosa e solitaria (*Ni un hombre ni un suspiro ni un gesto; en el silencio /mi cuerpo y Dios de frente caminarán a solas*) che avanza verso la seduzione del grembo liquido della Madre Terribile (come ben espresso dalla triplice anaforica: *hacia el mar*) pronto a riaccogliere la propria creatura (*mar recibe el cortejo*):

Quiero, muerta y helada, estatua de nieve y nácar
Un supremo cortejo todo blanco de rosas;
[...]

Ni un árbol, ni una planta, piedra y piedra: la arena
Parecerá de oro si el sol rubio la enfoca.

[...]
Ni un hombre ni un suspiro ni un gesto; en el silencio
Mi cuerpo y Dios de frente caminarán a solas
Hacia el mar, hacia el mar, hacia el mar! [...]

Oh el cortejo callado, tardo, manso, infinito...
[...]
Mar recibe el cortejo que desfila a la orilla.[...] ²⁴⁴.

L'uscita dalle viscere materne che contraddistingue la nascita nella polarità M+, nella polarità negativa M-, si converte nel processo opposto di assorbimento che attiene all'isomorfismo del *ritorno*, ben riassunto da un verso di Storni tratto da "El ensayo": *es verdad que a morir, desde nacido, / este buen corazón se va ensayando*²⁴⁵. L'idea del grembo della Madre Terribile come luogo alla cui ricongiunzione nostalgicamente si aspira emerge con evidenza in "Sombra" di Ibarbourou; qui, durante una malattia, il soggetto lirico immagina la morte come uno stato che anela a raggiungere con urgenza (*me duele el deseo del retorno*):

[...]
Estoy con fiebre. Me duele
El deseo del retorno.
Para acercar lo lejano
Cierro, obstinada, los ojos²⁴⁶.

Questo ritorno alla notte primordiale della Madre Terribile non può che avvenire nell'oscurità più totale (*cierro, obstinada, los ojos*). In modo del tutto analogo, anche in "Para siempre suspensa" di Storni l'annullamento ultimo è rappresentato come uno

²⁴³ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 111-112.

²⁴⁴ A. Storni, *op. cit.*, pp. 157-159.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 253.

²⁴⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 213.

stato anelato e la Madre Terribile appare, di conseguenza, come una benefattrice attesa a cui appartiene l'intera esistenza del soggetto (*que para ti me hiciste*):

Oh, esta noche, esta noche, me tiraría triste
Debajo de la luna y te diría, ven,
Oh, muerte bienhechora, que para ti me hiciste,
Apágame los ojos y anúlame la sien.
[...]²⁴⁷.

L'isotopismo del ritorno contraddistingue anche "Yo quiero", in cui la volontà del soggetto lirico, espressa con forza dallo stesso titolo, trova il proprio oggetto di desiderio nella regressione (*volver a lo que fui*) a quello stato di annullamento della coscienza nell'inconscio (*materia acaso / sin conciencia de ser*²⁴⁸). Anche "Silencio..." si avvale dei medesimi accenti per i quali la morte come ritorno ultimo (*donde acaba el camino*), la staticità (grazie all'assimilazione che il soggetto lirico compie della prefigurazione del proprio corpo ormai cadavere con *la nieve*, con *la piedra* e con uno stato letargico) ed il silenzio (*silencios de laguna, desierta*) a questa associati sono intesi come un momento di quiete benefica:

Un día estaré muerta, blanca como la nieve,
[...]

Un día estaré muerta, fría como la piedra,
Quieta como el olvido, triste como la hiedra.

Un día habré logrado el sueño vespertino,
El sueño bien amado donde acaba el camino.

Un día habré dormido con un sueño tan largo
Que ni tus besos puedan avivar el letargo.

Un día estaré sola, como está la montaña
Entre el lago desierto y la mar que la baña.

[...]

¡Oh la tarde postrera que imagino yo muerta
Como ciudad en ruinas, milenaria y desierta!

¡Oh la tarde como esos silencios de laguna
Amarillos y quietos bajo el rayo de luna!

¡Oh la tarde embriagada de armonía perfecta:
Cuán amarga es la vida! ¡Y la muerte qué recta!

La muerte justiciera que nos lleva al olvido
Como al pájaro lo acogen en el nido...

[...]²⁴⁹

²⁴⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 198.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 73.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 166-168.

Gli ultimi due distici qui citati esprimono alla perfezione la nostalgia per lo stato di indeterminazione che segue il riassorbimento all'interno del *vaso-utero* (*como al pájaro lo acogen en el nido*) della Madre Terribile: la morte, in modo del tutto analogo a ciò che avviene in “¿Vale la pena?” (in cui è definita come *salvadora y fatal*²⁵⁰), è descritta come *recta... justiciera*, cioè come colei che allevia le pene di ciascuno, diluendole indistintamente nell'oblio (*que nos lleva al olvido*). La morte, intesa come il ritorno al grembo di una maternità che consola e dissipa ogni dolore, riappare anche in “El poema de la risa” in cui la *tristeza*, nell'abbraccio ultimo della Madre Terribile, si dissolve nel nulla (*y será nada*):

[...] Pienso que un día nos soplará los labios
La Muerte y serán nada los besos tuyos sabios.
Y será nada aquella larga tristeza mía
Que me mordió las frescas uvas de mi alegría.
[...] ²⁵¹.

La morte come annullamento del dolore caratterizza anche l'impianto tematico di “Lo imposible” di Ibarbourou:

¡Ah si pudiera ser de piedra o cobre
Para no sufrir!
Para que dejara de fluir
La cisterna salobre
De mi corazón.

Para que así mis ojos se apagaran
Cual dos trozos mojados de carbón
¡Convertir en metal la greda viva,
La greda miserable y sensitiva
Donde ha hecho nido la culebra negra
Y eterna del dolor!
¡Ah! ¡Qué mordiera entonces la serpiente!
Riendo le diera como en desafío
Mi corazón helado como mármol de fuente.
¡Mi corazón de cobre
Donde hubiera cesado de fluir
La cisterna salobre!
[...] ²⁵².

In questi versi, il soggetto lirico è afflitto dal dinamismo tragico della propria interiorità esistenziale (il *fluir de la cisterna salobre de mi corazón*) e rimpiange la staticità quieta che contraddistingue la materia rigida (*piedra, cobre, metal, mármol*), prefigurazione del *rigor mortis*. Un analogo desiderio di ritorno al grembo mortifero della Madre Terribile appare anche in “Nocturno” di Storni, in cui il momento del fatale riassorbimento è pregustato come una *dulzura*:

²⁵⁰ *Ivi*, p. 103.

²⁵¹ *Ivi*, p. 132.

²⁵² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 179.

[...]
¿No sabes que la muerte es la dulzura
Jamás gustada en nuestra vida impura?

¡Oh si fuera el allá silencio eterno...
Ni sol de Enero, ni quietud de Invierno!

Estoy cansada de escuchar sonidos;
Me molestan y ofenden tantos ruidos.

El cerebro me pesa como un cuervo
Clavado adentro por destino acerbo.

Y tengo tal deseo de dormir...
Oh qué hermoso, qué hermoso no sentir.

¡Oh, dejarse llevar sin voluntad
Como una estrella por la inmensidad!
No saber de uno mismo; ser el ave;
Llevar las alas sin buscar la clave.[
...] ²⁵³.

Ogni pesantezza materiale associata al dinamismo della vita cosciente trova un corrispettivo antitetico in quel *silencio eterno*, passivo (*dejarse llevar*) ed inconsapevole (*no sentir, sin voluntad, no saber de uno mismo, sin buscar la clave*) dell'indistinto dell'inconscio (*la inmensidad*) a cui è assimilato il sonno funebre che si sperimenta nelle viscere della terra. Il desiderio di abbandonare la dimensione della coscienza (*el deseo de no ser, ser una cosa ... que no sabe nada y que no piensa nada*) per cedere alla fascinazione (*me subyuga y abisma*) del riassorbimento ultimo ritorna anche in "Cansancio":

[...]
Es entonces, cobarde, cuando me acosa el deseo
De no ser y ni pienso, ni trabajo, ni creo.

Es una nulidad completa de mí misma
Que me asusta y me hiere, me subyuga y abisma.

Es entonces que yo quisiera ser así
Como una cosa nimia, fútil y baladí.

[...]
Ser una cosa muerta que la llevan cargada
Y que no sabe nada y que no piensa nada.[...] ²⁵⁴.

Nell'espressione *que la llevan cargada* appare tutta la passività statica di chi si limita ad essere contenuto all'interno del *corpo-vaso* altrui, riassorbito all'interno di una terra gravida di morte. In una lirica significativamente caratterizzata dal medesimo

²⁵³ A. Storni, *op. cit.*, p. 123.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 76.

titolo di quella precedente ("Cansancio"), anche Ibarbourou esprime un analogo desiderio del ritorno (*Muerte anúlame*); questa fascinazione fatale traspare anche dall'assimilazione del *vaso-utero* della Madre Terribile (*ataúd*) alla forza di un magnete (*la tierra / es un imán tenaz*) che irretisce le proprie creature e le piega (*soy gajo doblado*) sotto il peso della propria forza attrattiva:

[...]
¡Cómo a veces te sueño,
Sueño del ataúd!

[...]
Muerte anúlame. Hoy tengo
Un ansia de reposar...

[...]
Esta noche, la tierra
Es un imán tenaz.
[...].

Hoy me pesa la carne, hoy el alma me pesa.
[...]
Hoy soy gajo doblado hacia el sueño por una
Necesidad inmensa, loca, de reposar²⁵⁵.

Se in "Nocturno" di Storni il soggetto lamentava la pesantezza della vita (*el cerebro me pesa como un cuervo*) e dichiarava la propria volontà di rifugiarsi nel ventre della Madre oscura per ottenere finalmente un po' di riposo (*tengo tal deseo de dormir*), anche il soggetto lirico di Ibarbourou, in modo del tutto analogo, si avvale della dicotomia esistente tra il dinamismo faticoso dell'esistenza e la possibilità, vissuta con pari nostalgia, di raggiungere finalmente il riposo che segue all'annullamento della coscienza individuale. L'isotopismo del ritorno verso la terra da cui tutto ha avuto origine, anche in questa "Cansancio" prende le mosse dal peso della consapevolezza cosciente, tanto fisica quanto psichica (come si evince dal chiasmo anaforico e contrastivo di *hoy me pesa la carne, hoy el alma me pesa*), che induce il soggetto a desiderare le dolcezze indistinte di un riposo eterno: *hoy tengo / un ansia de reposar... necesidad inmensa, loca, de reposar*. Se per Storni la morte è *dulzura*, per Ibarbourou, in "Fiebre", questa appare come un'attesa *frescura*:

He visto a la muerte de cerca, de cerca.
Era tal como una mariposa negra.
Con sus grandes alas refresco mis sienes,
Mi cuerpo, que ardía, tembló de delicia.
Le tendí los brazos, pero ella, esquivó,
Fue a hundirse en la sombra compacta y sañuda.
¡Vamos a buscarla, vamos a buscarla!

²⁵⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., pp. 207-208.

Mi sangre, de nuevo, torna a ser de llama.
¡Y yo necesito sentir la frescura
Que dan sus dos alas de gamuza negra!²⁵⁶

Come già avveniva in “Sombra”, anche in “Fiebre” il soggetto lirico di Ibarbourou, afflitto dalla malattia che lo fa ardere internamente, cerca consolazione nel ventre della Madre Terribile. La *mariposa negra*, simbolo della morte, non è altro che una delle tante produzioni nefaste di un *vaso-corpo* composto di *sombra compacta y sañuda* in cui il soggetto non solo aspira a rifugiarsi (*le tendí los brazos*), ma che reclama ardentemente, come si evince dall’anafora di *¡Vamos a buscarla!*. L’abbraccio ultimo della Grande Madre elementare negativa è rappresentato, qui, dalle *dos alas de gamuzas negra* che, con la loro stretta fatale, donano sollievo al soggetto febbricitante. L’immagine dell’animale dalle ali scure come simbolo della morte compare anche in “Tarde de tristeza” di Storni:

Enferma de algún mal que no se cura
La muerte debe ser la salvación.
Me ha invadido las venas esta tarde
Una modorra gris!

Flota sobre las cosas el silencio
Enfermo y sepulcral de un cementerio.
Hay una pesadez en el ambiente:
Nada se mueve. Mi mi sueños. ¡Nada!

El pensamiento quieto se adormece
Bajo el cielo de plomo.
Tres golondrinas cruzan el espacio
Como un presagio triste!

¿Hacia dónde caminan las errantes?
Son acaso mi alma que ha enfermado
Como mi cuerpo y se me va en las alas
De los pájaros negros?

Sin embargo hay un sol que es como oro
Derretido por manos de princesas!
Sin embargo florece en mis jardines
La gran rosa llamada juventud!

[...]

Solo a lo lejos una mano escuálida
—La mano de la muerte— me dirige
Al puerto negro donde todo acaba
[...]²⁵⁷.

Il *topos* dell’infermità, che abbiamo già visto caratterizzare “Sombra” e la precedente “Fiebre” di Ibarbourou, ricompare anche questa lirica in cui il ventre della Madre

²⁵⁶ *Ivi*, p. 250.

²⁵⁷ A. Storni, *op. cit.*, pp. 80-81.

Terribile (simboleggiato dal *silencio /enfermo y sepulcral de un cementerio*) è nuovamente inteso come fonte di salvezza e di sollievo (*la muerte debe ser la salvación*), seppur alla luce del contrasto esplicito ed evidente con le dimensioni vitali dell'antitetica Madre Buona (*sin embargo florece en mis jardines / la gran rosa llamada juventud!*). Il soggetto lirico osserva il volo di tre rondini che solcano il cielo e proprio nelle *alas / de los pájaros negros* che si allontanano sospetta, in un presagio funereo, la fuga della propria stessa essenza vitale, in una perfetta sovrapposizione semantica con le *alas de gamuza* della *mariposa negra* descritta da Ibarbourou. Anche in "Flor nocturna" di Agustini troviamo una presenza naturale assimilabile ad un presagio nefasto di morte. Ciò avviene nella descrizione dell'apertura di un fiore notturno:

[...]
 ¡Extraño destino el tuyo!
 El día te encuentra muerta,
 Tu triste vida concluye
 Cuando la nuestra comienza.
 Mas cuando tu cáliz abres
 Nuestras pupilas se cierran...
 Y entonces tal vez tu vida
 Más dulce y pálida sea,
 Allí perdida en las sombras
 Entre el follaje encubierta,
 ¡Lejos de envidia y odios!
 ¡Lejos de traiciones negras!
 [...]²⁵⁸.

Nel verso *Mas cuando tu cáliz abres / nuestras pupilas se cierran...* si condensa la corrispondenza simbolica di questa produzione naturale, a sua modo nefasta, con il *corpo-vaso* della Madre Terribile, intesa come grembo (*cáliz*) ultimo. Questo si apre per riaccogliere la propria creatura al proprio interno (*allá perdida en las sombras / entre el follaje encubierta*) quando le pupille di questa sono significativamente chiuse ed essa appare, per estensione, come defunta. La nostalgia per il ritorno al *corpo-vaso* della Grande Madre elementare negativa si cela nella distanza simbolica che si crea, dopo il riassorbimento, tra la condizione *dulce* del fiore notturno, al riparo da *envidia y odios ... de traiciones negras*, e quella, deducibile per contrasto, di chi è costretto a vivere durante il giorno (questo, come momento in cui regna la luce, appare, per estensione simbolica, come espressione della vita coscienza). Il componimento che, più di tutti, si fa esemplare tanto per un utilizzo emblematico del simbolismo della *culla sepolcrale* quanto per l'urgenza che anima l'isotopismo del ritorno è senza dubbio "Voy a dormir", l'ultimo sonetto di Storni, spedito personalmente da questa a *La Nación* poco prima di abbandonarsi volontariamente all'abbraccio ultimo del

²⁵⁸ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 68-69.

grembo liquido della Madre Terribile. Anche se la lirica risale al 1938, collocandosi, dunque, ben oltre al limite cronologico che caratterizza i testi selezionati per la presente analisi, essa risulta talmente significativa dal renderne imprescindibile la menzione:

Dientes de flores, cofia de rocío,
Manos de hierbas, tú, nodriza fina,
Tenme prestas las sábanas terrosas
Y el edredón de musgos escardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
Una constelación, la que te guste;
Todas son buenas: bájala un poquito.

Déjame sola: oyes romper los brotes...
Te acuna un pie celeste desde arriba
Y un pájaro te traza unos compases
Para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:
Si él llama nuevamente por teléfono
Le dices que no insista, que he salido...²⁵⁹

Il soggetto lirico, in una tragica sovrapposizione con la mano autoriale, dichiara la propria volontà, del tutto attiva (*voy... he salido*), di cedere alla seduzione del ritorno che corrisponde al desiderio del supremo riposo (*a dormir*). La *nodriza fina* a cui ci si rivolge in questi versi altro non è che la Madre Terribile: a questa il soggetto lirico chiede di preparare, per accoglierla, il proprio *vaso-utero* ctonio, allestendolo come una vera e propria culla di morte fornita di *sábanas terrosas*, *edredón de musgos* e di una *constelación* come *lámpara*. Ugualmente, al simbolismo della culla sepolcrale si rifanno il gesto di *a(cuna)r* e la compresenza di *nenie* (*compases*), strumenti atti a facilitare il momento del trapasso nella dimensione d'oblio che si dà nel sonno eterno (*para que olvides*). Nel caso di Agustini, invece, l'urgenza del desiderio di ritorno al grembo della Madre Terribile non si esplicita tematicamente in modo analogo alle altre due autrici, vale a dire con esplicitazioni dirette di questa attrazione per il *vaso-utero* in cui si dà il riassorbimento ultimo; nella poetica agustiniana la fascinazione per la morte si evince, soprattutto, nel ricorso assiduo alla personificazione della dimensione dell'oltretomba. Le figure femminili descritte dalla poetessa assumono con frequenza connotazioni tali da assurgere al ruolo di vere e proprie muse sepolcrali, cariche di orpelli aggettivali che le fanno risultare come avvolte in una sorta di sudario semantico. Il caleidoscopio iconografico del Femminile agustiniano rifrange una predilezione ammirata per una donna dall'aspetto inquieto e tormentato, evidente espressione simbolica della Madre

²⁵⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 600.

Terribile nella sua accezione più funerea e fatale. “La musa gris” è, tra tutti, il componimento maggiormente rappresentativo di questa tendenza:

Es blanca y es blanda, tan honda y muy blanca
—¡Solemne, tremenda blancura de cirio! —
Con grises ojeras tal rubras de muerte,
Con gestos muy lentos, muy lentos, muy místicos.

Y tiene un perfume de triste violetas
Y perlas tal lágrimas de náyades pálidas,
Y largos cabellos de sombra nublando
La torre de nieve que forma la espalda.

Glacial y monástica su blanca silueta
Pare que surge de fondos de enigma...
Envuélvela trémulo en el halo de plata
El gris desmayante de un tul de neblina.

Sus labios profesan el beso más triste,
El que hunden los hombres en bocas de muerta.
Con ojos de acero nació allá en el Norte
País de leyendas, de espectros y nieblas.

Su helante mirada sin fin, de vidente,
Mirada invencible de esfinge y de estatua,
Evoca crispantes abismos sin fondo,
Monstruosos misterios de muda amenaza.
Yo sueño en sus brazos la tierra bretona
Con creencias que nacen temblando en las nieblas;
Fantasmas sombríos y rocas malditas,
Y piedras muy grises en landas siniestras.

[...]

Yo adoro esa musa, la musa suprema,
Del alma y los ojos color de ceniza.
La musa que canta blancura opacas,
Y el gris que es el fondo del hombre y la vida!²⁶⁰

La musa descritta da Agustini in questa lirica si caratterizza cromaticamente per sfumature che attengono con evidenza al regno dell’oltretomba: il pallore mortale di questa figura femminile, solamente nella parte qui citata, è ribadito da ben cinque distinti accenni diretti alla pelle bianca della stessa: tre volte nella forma aggettivale *blanca* (in quasi triplice -per assonanza- anafora già solamente nel primo verso: *blanca-blanda-blanca*) e due nella forma sostantivata *blancura*. A ciò si sommano le suggestioni indirette che ricordano il pallore grazie ad un tessuto semantico che si compone di perle, ceri funebri, riflessi argentei, distese innevate e dell’opacità biancastra di spettri e fantasmi (*cirio, perlas, nieve, glacial, plata, fantasmas, espectros*). All’aspetto cadaverico di questa *musa suprema*, assimilabile alle *náyades pálidas*, si

²⁶⁰ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 114-116.

affianca il cromatismo del grigiore che, centrale fin dal titolo stesso, richiama tanto la progressiva privazione sensoriale di un soggetto agonizzante la cui vista si fa via via più confusa (il grigio non a caso è definito come *desmayante*) quanto la stessa cenere di un corpo ormai fatalmente decomposto (*el gris que es el fondo del hombre y la vida*). Tutto, in questa Musa di Morte, se non è bianco, è grigio: dalle occhiaie scure all'ombra indistinta dei capelli, dagli occhi color cenere in cui si riflette la durezza dell'acciaio fino alla nebbia che l'avvolge nella lenta avanzata nel pietroso paesaggio bretone in cui la colloca la fantasia di Agustini. Questa figura di morte (e come tale, connotata da uno sguardo ineluttabilmente paralizzante: *helante mirada, mirada invencible*) si muove solenne (*solemne... con gestos muy lentos, muy lentos, muy místicos*) e silenziosa (come suggerito dall'aggettivo *monástica* ed anche dal fatto che questa appare come dispensatrice del *beso más triste* che è tale proprio in virtù della capacità di ridurre ogni uomo all'eterno silenzio); nell'abbraccio (*yo sueño en sus brazos*) del grembo glaciale che rappresentano gli *abismos sin fondo* da questa evocati, si persegue l'esplorazione immaginale di *landas siniestras*, vale a dire, di quella dimensione d'oltretomba popolata da figure ormai morte (*fantasmas sombríos*) e prefigurata dalla *muda amenaza* veicolata da questa musa funebre. La personificazione prosegue, inoltre, anche in "Visión de otoño" in cui questa figura dallo sguardo spento (*ojos grises*) rafforza la propria appartenenza semantica al mondo dell'infermità fisica (*sensaciones de tisis, temblaba*) che precede la morte:

[...]

Pasó... pasó y flotaron sensaciones de tisis...
Dos signos cabalísticos eran sus ojos grises...

Por el parque espectral divagó su silueta...
Temblaba en toda ella un temblor de hoja seca!...

[...]

Bajo los viejos árboles, descarnados, grisientos,
Que al cielo se alzan rígidos como manos de espectros;

Pasó... gimió a su paso un chirriar de hojas secas,
Y fue como una ráfaga de un frío de ultratierra.

[...]

Pasó...flotó una helada sensación de misterio,
Un olor de violeta y...se perdió a lo lejos²⁶¹.

Il *parque* è evidente analogo simbolico della *tierra bretona* della lirica precedente: nuovamente la Madre Terribile si muove in un luogo che, al suo passaggio, si

²⁶¹ *Ivi*, p. 124.

contamina di quel dolore (il tappeto di foglie *gimió a su paso*) che attiene alla sfera semantica della privazione ultima (richiamata dalle *hojas* significativamente *secas* e dal freddo, *frío de ultratierra, helada sensación*) che corrisponde alla morte. L'intero luogo, al passaggio di questa, diviene *espectral*: gli stessi alberi paiono patire un deperimento accelerato, reso semanticamente da un tessuto aggettivale che li condanna alla vecchiaia (*viejos*), al grigiore (*grisientos*), alla rigidità (*rígidos*), alla decomposizione (*descarnados*) ed, infine, alla morte (*espectros*). La stessa figura femminile assume un che di spettrale anche in virtù della vicinanza sintattica che in ben due versi accosta i verbi *pasar* e *flotar*. La chiusa stessa, *se perdió a lo lejos*, aggiunge una nota di studiata ambiguità in merito alla funzione evidentemente psicopompa di questa figura. La carica enigmatica di questa rappresentazione simbolica, come sottolineato dallo sguardo pieno di misteriosi *signos cabalísticos*, è ribadita anche nel successivo [Fue un enigma...] in cui allo sguardo della lirica precedente rispondono, ora, un paio di occhi altrettanto portatori di analoghi *símbolos metafísicos*:

Fue un enigma...
Empezaba en el no ser y terminaba en la vida...
Tenía los ojos llenos de símbolos metafísicos,
Y unas sonrisas muy largas... y unas ojeras muy místicas!...
[...]

Su boca de rosa té ¿por qué habrá sido tan pálida?...
Su intenso decir tenía la amarga fruición del lotus,
Su eterno mirar de ensueño ahondó en la fuente Castalia!

Su extraña carne lunar ritmó preludios de osario.
En sus lentas manos llenas de muchos besos de tisis,
Eran espasmos de Poe, muy angustiosos, muy largos,
[...]

Porque llamaba, en sus hombros, la Evocación al sudario?...
[...]
...¿Por qué habrá sido tan lívida... y tan fatal... y tan rara?
[...]²⁶².

Anche qui si ritrova l'isotopismo del pallore, della lividezza mortale e delle profonde occhiaie che riversano su questa figura malaticcia (*besos de tisis*) un ennesimo ed intenso presagio di morte (*preludios de osario, evocación al sudario*). La componente fatalmente minacciosa della Madre Terribile ritorna anche in "Mi musa triste" in cui, al passaggio di questa, intimorito, *hasta el silencio calla*:

[...] Las frondas
Tiemblan... y todo! hasta el silencio, calla...

Es que ella pasa con su boca triste

²⁶² Ivi, pp. 322-323.

Y el gran misterio de sus ojos de ámbar,
A través de la noche, hacia el olvido,
Como una estrella fugitiva y blanca.
[...]

Horizonte violado sus ojeras.
Dentro, sus ojos —dos estrellas de ámbar—
Se abren cansados y húmedos y tristes
Como llagas de luz que se quejaron.

Es un dolor que vive y que no espera,
Es una aurora gris que se levanta
Del gran lecho de sombras de la noche,
Cansada ya, sin esplendor, sin ansias
Y sus canciones son como hadas tristes
Alhajadas de lágrimas...
[...]²⁶³.

Nuovamente, la pallida e triste figura dalle occhiaie grigie si fa evidente presagio dell'oblio dell'oltretomba: a *la amarga fruición del lotus* che caratterizzava la musa di [Fue un enigma...] corrisponde, qui, un'analogia fuga *hacia el olvido*. Rispetto alle liriche precedenti, l'unica variazione attiene al cromatismo attribuito allo sguardo. Questo, infatti, da cinereo, si accende di riflessi ambrati (*dos estrellas de ámbar*), in modo del tutto analogo alla replica simbolica della stessa che appare in "Viene..." in cui questa Musa di morte è definita nuovamente come *la suave niña de los ojos de ámbar*:

[...]
Viene...es ella, es mi musa,
La suave niña de los ojos de ámbar;
Es mi musa enfermiza: la ojerosa,
La más honda y precoz, la musa extraña.

Es pálida, muy pálida [...]
Es la musa enfermiza, la ojerosa,
La más honda y precoz, la musa extraña!

[...]

¡Ven, canta, canta!
¡Oh, mi musa enfermiza!
¡Oh, mi musa precoz, mi musa extraña!²⁶⁴

Come già nelle liriche citate in precedenza, anche in questi versi il Femminile si avvale del *topos* cromatico di un pallore cadaverico e del grigiore funesto dell'infermità che precede la morte. Accenti del tutto simili a quelli che caratterizzano le muse agustiniane si ravvisano, infine, anche nella personificazione, altrettanto funerea, celebrata da Ibarbourou in "Monja Noche":

²⁶³ *Ivi*, p. 149.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 80.

Monja Noche es augusta, misteriosa, callada,
Y viste hábito negro con fulgente rosario.
Monja Noche padece la pena ignorada
De quién sabe qué extraño y estupendo calvario.

Posee el don milagroso de adormir los dolores
Bajo el gesto supremo de sus manos en cruz.
Monja Noche comprende los dolientes amores,
Las humanas miserias y el dolor de Jesús.

Yo la espero con ansia, pues acalla la pena
De mi amor imposible. Su faz triste, serena
Mi alma miserable, mi alma doliente y gris.

Monja Noche da tregua al dolor del calvario.
Con su hábito negro, su fulgente rosario,
Monja Noche es hermana de Francisco de Asís²⁶⁵.

Se la musa agustiniana è *triste, solemne, misteriosa e glacial*, qui ci troviamo di fronte ad una figurazione femminile altrettanto *triste, misteriosa, solenne (augusta)* e freddamente silenziosa (*callada*). Se la prima è *monástica*, la seconda lo è altrettanto, descritta esplicitamente nelle vesti di *Monja*. Al vestito di pallore e di infermità grigiastra della musa agustiniana, qui si risponde con un *hábito negro*. Una comune iconografia contraddistingue, dunque, queste muse di morte, ammirate, celebrate ed attese (*yo la espero con ansia*) in quanto espressioni personificate del ritorno che riconduce nelle profondità del *vaso-utero* della Madre Terribile.

Se nel sacrificio di sangue che conduce alla morte avviene lo smembramento violento del corpo, dopo che il *vaso* della Grande Madre elementare negativa ha proceduto all'assorbimento di questo, si passa ad un'ulteriore fase di disgregazione fisica del tutto analoga a quelle precedente. Al *ritorno* nel grembo della Madre Terribile che segue la *morte* corrisponde l'avvio di quella *decrescita fisica* (la "messa in miniatura" che Durand definisce tipica del regime notturno dell'immaginario²⁶⁶) che, sempre in termini di viscerale lentezza, caratterizza l'approssimarsi all'*annullamento* materiale totale²⁶⁷, risultato ultimo dei processi di *decomposizione*. Si pensi, così, all'immagine offerta, in tal senso, da Storni in "Frente al mar":

Oh mar, enorme mar, corazón fiero
De ritmo desigual, corazón malo,
Yo soy más blanda que ese pobre palo
Que se pudre en tus ondas prisionero.
[...] ²⁶⁸.

²⁶⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 170.

²⁶⁶ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 339.

²⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 247.

²⁶⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 208.

Il *pobre palo / que se pudre* è chiaramente simbolo dei corpi destinati alla decomposizione che si attua nelle profondità soffocanti (*prisionero*) del *vaso-utero*, simboleggiato qui dalle onde del mare che appaiono come il battito dell'enorme *corazón malo* della Madre Terribile. La metafora della decomposizione marina si replica (*como en la playa...se deshace la espuma*) in "Silencio...", in cui il soggetto lirico menziona esplicitamente la futura decomposizione del proprio corpo fisico (*deshacerme*):

[...]

Y que ha de deshacerme en calma lenta y suma
Como en la playa de oro se deshace la espuma.

.....
Oh, silencio, silencio... esta tarde es la tarde
En que la sangre mía ya no corre ni arde.

[...]

Oh silencio, silencio... que el Silencio me toca
Y me apaga los ojos, y me apaga la boca.

Oh silencio, silencio... que la calma destilan
Mis manos cuyos dedos lentamente se afilan...²⁶⁹

Il processo di riduzione e di decrescita fisica emerge con chiarezza anche nella chiusa del componimento, nell'immagine delle dita che *lentamente* perdono il proprio tessuto di carne per rivelarsi ossa (*se afilan*). Ugualmente, un medesimo isotopismo anima anche "El camino del camposanto" di Ibarbourou in cui il soggetto lirico, nel passare all'interno di un cimitero, percepisce le proprie dita come scarnificate dal contatto con l'oscurità umida del grembo ctonio: *vi mis dedos rosados como diez huesos pardos, / untados de penumbra, de humedad y de tierra*²⁷⁰. Nel poema in prosa intitolato "La luna", l'immagine della disgregazione che, dopo la morte, si completa all'interno del *vaso-utero* soffocante e divorante della Madre Terribile è data dalla scelta semantica di *ceñirá* e di *carcomerá*: *Mas he de morir luego. La tierra pegajosa e impenetrable se ceñirá a mi cuerpo y carcomerá mis sienes*²⁷¹. In "Cansancio", questo processo di dissoluzione fisica (*digregarse*) che conduce all'annullamento (*volver a la nada*) assume una notevole rilevanza tematica, come si evince da una struttura semantica giocata interamente attorno alla distribuzione, all'interno dello stesso, del sostantivo *polvo*:

[...]

²⁶⁹ *Ivi*, pp. 166-168.

²⁷⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 175.

²⁷¹ Idem, *Obras*, cit., p. 446.

¡Oh, tenderse en el polvo!
¡Oh, ser polvo y no más!

¡Oh, ser polvo y dejarse
Por el viento llevar
A los cuatros horizontes,
A a selva y al mar!

¡Oh, ser polvo, ser tierra,
Disgregarse, volver
A la nada, que ignora
La fatiga del ser!
[...]²⁷².

La continuità esistente tra lo smembramento violento che precede la morte e la disgregazione ultima della decomposizione è sottolineata anche dall'immagine della polvere che si sparge nel vento *a los cuatros horizontes, a la selva y al mar*, al pari di un corpo che si lacera durante un supplizio sanguinoso. Il *topos* della polvere che si muove liberamente nello spazio, simbolica riduzione finale di ogni essenza materica individuale, ritorna anche in "Puñados de polvo", in cui il soggetto invidia esplicitamente la condizione frammentata (*banda de átomos*) dei *granitos de polvo* che consente loro di estendersi infinitamente, tanto spazialmente (*recorréis la tierra*) quanto temporalmente (*un gran montón de siglos*):

[...] Y miro con envidia a esa banda de átomos que se va a correr el mundo, llevándose quizás el secreto de todas mis intimidades. ¡Oh granitos de polvo que vais a ver lo que yo no he de mirar jamás: bosques, mares, ciudades, templos, auroras boreales, maravillas! De soplo en soplo, de ráfaga en ráfaga, recorréis la tierra, sorprenderéis el secreto de mil casas y de mil mujeres y cuando el viento os vuelva a traer otra vez a este lugar, quizás haya transcurrido un gran montón de siglos. Y yo no seré ya más que un puñadito de polvo amarillo. Y entonces me iré a danzar y correr por el mundo con vosotros²⁷³.

Parimenti, un comune isotopismo caratterizza anche "Triste convoy" (*ese triste convoy / polvoriento que soy*²⁷⁴) e "Sepulcro polvoriento" di Storni (*suelo ser un sepulcro polvoriento / alzado sobre piedras descarnadas*²⁷⁵): il processo di decomposizione che riduce l'umanità in polvere è replicato, in questo ultimo verso, anche dalla parallela immagine delle pietre *descarnadas*. Lo smembramento riduttivo (*me iré desmenuzando*) ritorna anche in "La inquietud fugaz" di Ibarbourou in cui il soggetto dichiara la propria condizione di materialità contingente che non potrà esimersi, in futuro, dal venire dissipata (*después será ceniza*):

[...]
Me iré desmenuzando en quietud y en silencio

²⁷² Idem, *Lenguas*, cit., pp. 207-208.

²⁷³ Idem, *Obras*, cit., pp. 428-429.

²⁷⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 152.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 197.

Bajo la tierra negra,
[...]

¡Oh, deja que la rosa desnuda de mi boca
Se te oprima a los labios!

Después será ceniza bajo la tierra negra²⁷⁶.

Anche in “El miedo” di Storni, *las cenizas* appaiono come evidente simbolo del disgregamento ultimo che dalla *muerte* conduce all’annullamento (*olvido*):

[...]
Mas...nieve, muerte, olvido... me decía la luna...
¡Las cenizas! —grité—, ¡las cenizas! Y entonces
Nos quedamos más fríos, más fríos, que dos bronces²⁷⁷.

La centralità della cenere, che si evince fin dal titolo stesso, anima anche “Cenizas” di Ibarbourou in cui, all’immagine del *riassunto lillipuziano*²⁷⁸ di un prodotto vegetale della Madre Buona (il *pino inmenso* mutato in *porción ... de polvo liviano*), il soggetto lirico risponde con un analogo confronto con l’eventuale quantità materiale (*montón tan chiquito*) che rimarrà di sé stesso dopo il contatto con le profondità disgreganti del *vaso-utero* ctonio:

Se ha apagado el fuego. Queda sólo un blando
Montón de cenizas.
Donde estuvo ondulando la llama,
Ahí tienes, amigo, hecho porción quieta
De polvo liviano,
A aquel pino inmenso que nos dios su sombra,
Fresca y movediza, durante el verano.

[...]
Y del pino inmenso ya ves lo que queda.
Yo, que soy tan pequeña y delgada,
¡Qué montón tan chiquito de polvo
Seré cuando muera!²⁷⁹

I medesimi accenti animano anche “Laceria”, componimento strutturato in una serie di distici che sfruttano un impianto anaforico di imperativi negativi, volti a tenere lontano l’amato da una materialità corporea che non può prescindere dalla disgregazione futura a questa irrimediabilmente associata:

No codicies mi boca. Mi boca es de ceniza
[...]
No me oprima las manos. Son de polvo mis manos.
[...]
No acaricies mis senos. Son de greda, los senos
[...]

²⁷⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 169.

²⁷⁷ A. Storni, *op. cit.*, pp. 140-141.

²⁷⁸ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 343.

²⁷⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 233.

¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa
Que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?

Bien, tóname. ¡Oh laceria!
¡Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria!²⁸⁰

In questi versi, il corpo è descritto come *carne mentirosa* in quanto, nonostante l'apparenza vitale (*apariencias de rosa*), esso già contiene in sé la promessa della propria dissoluzione: *ceniza*, *polvo* e *greda* sono l'immagine speculare, riflessa nel ventre nefasto della Madre Terribile, di *boca*, *manos* e *senos*: questi, infatit, appaiono tali solo quando si trovano sotto l'egida, del tutto temporanea, della Madre Buona.

La decrescita fisica che si verifica durante i processi di decomposizione conduce del tutto inevitabilmente all'annullamento ultimo. Non è casuale che tutte le immagini più fantastiche e chimeriche della *morte* si riconnettano alle forme mostruose e disgreganti dell'inconscio, inteso come *abisso notturno* della vita che attira a sé ogni creatura e mette in atto ai danni di questa un processo ineluttabile di 'liquefazione temporale'²⁸¹. Questo processo è del tutto analogo a quello descritto in "Humildad" da Storni: *algún día, la Forma Destructora / que todo lo devora, / borraré mi figura*²⁸². L'abisso che, divorando, decompone ed annulla corrisponde anche alla *senda donde todo se olvida*²⁸³ di "¿Vale la pena?" ed alla mano sconosciuta (*mano que ignoro*) che traccia la *raya* della cancellazione definitiva, che appare nella chiusa di "Borrada":

El día que me muera, la noticia
Ha de seguir las prácticas usadas,
Y de oficina en oficina al punto.
Por los registros seré yo buscada.

Y allá muy lejos, en un pueblecito
Que está durmiendo al sol en la montaña,
Sobre ni nombre, en un registro viejo,
Mano que ignoro trazará una raya²⁸⁴.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 177.

²⁸¹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 108-109.

²⁸² A. Storni, *op. cit.*, p. 240.

²⁸³ *Ivi*, p. 103.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 240.

3.2 Carattere trasformatore negativo

Le forme più ammalianti, oniriche, incantatrici, sessuali, seducenti ed orgiastiche del Femminile appartengono alla polarità trasformatrice negativa dell'archetipo della Grande Madre (A-). Questi specifici tratti sono percepiti come negativi perché il carattere numinoso degli stessi ha la capacità di distruggere, dissolvendola, la coscienza dell'Io che si rapporta ad esse²⁸⁵:

"[...] Come luna nera essa diviene succhia-sangue, assassina di bambini e divoratrice di uomini e simbolizza il pericolo dell'allagamento dell'inconscio come lunaticità, sonnambulismo e pazzia"²⁸⁶.

Ogni tentazione voluttuosa, tanto psichica quanto fisica, appartiene a questa zona buia dell'archetipo poiché potenzialmente in grado di condurre alla rovina del corpo e della mente. Il Femminile trasformatore negativo, l'*Anima negativa*, è simboleggiato dalla *Giovane Strega* (A-), dall'*incantatrice*, dalla *donna-maga* (detta anche *donna mana*), tutte figure speculari e inverse della già vista *sacerdotessa* operante le trasformazioni psichiche al positivo. Le figure mitiche che meglio esemplificano l'aspetto *magico* e *incantatorio* della *donna-mana* sono Circe e Medea che rimestano nei loro calderoni per ottenere filtri che se animano l'altro da sé²⁸⁷, lo fanno per indurre in esso *follia* e *psicosi*²⁸⁸. Il Femminile trasformatore negativo rappresenta il destino avverso che si oppone all'autonomia e alla libera determinazione dell'essere umano. In questa costellazione archetipica rientrano, dunque, anche tutte quelle figure femminili in grado di utilizzare non solo il corpo, ma anche la parola come strumento suadente ed ammaliatore, come mezzo di *maledizione* e *degradazione* utile al fine di dare corpo e visibilità alle ossessioni carnali e psichiche e che conducono alla *follia*, all'*impotenza*, alla *dissoluzione* ed alla *morte psichica* che contraddistingue i *Misteri dell'Ebbrezza*²⁸⁹, ipogeo dell'asse A dell'archetipo della Grande Madre.

²⁸⁵ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 149.

²⁸⁶ Idem, *Psicologia*, cit., p. 74.

²⁸⁷ Cfr. Idem, *Fear*, cit., p. 252.

²⁸⁸ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., p. 303.

²⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 74.

3.2.1 Il sacro fuoco di Eros

Se la Grande Madre nell'accezione trasformatore positiva (A+) si esprime nel simbolo della *donna-calice* intesa come offerta di abbondanza di nutrimento spirituale e sublimante che garantisce lo sviluppo psichico di chiunque attinga ad essa, la Giovane Strega, simbolo della Grande Madre trasformatrice negativa (A-), si caratterizza, al contrario, per un *corpo-vaso* che, quando non si impossessa in modo nefasto dei fluidi psichici altrui, assorbendoli ed esaurendoli, si muta in un'offerta di nutrimento psichico inebriante e dissolutore che finisce comunque per ostacolare ogni possibilità di evoluzione. La manifestazione del desiderio erotico del Femminile per l'alto potere trasformatore che implica, si colloca lungo asse A dell'archetipo e, nello specifico, nella polarità negativa dello stesso per il potenziale fortemente disgregante da questo veicolato. L'erotismo è da intendersi, infatti, come una dimensione soggettiva che coinvolge non solamente la materialità, ma anche la psiche stessa e che, proprio per questo, appartiene alla polarità negativa dell'asse trasformativo dell'archetipo. La *passione erotica* e la *dissoluzione psichica* si avviluppano e si confondono in questa specifica zona del Femminile oscuro in cui la sublimazione che conduce all'*ebbrezza mantica* che caratterizza l'opposto polo trasformatore positivo (A+) si muta nell'abisso della materialità sensuale che sfocia nell'*ebbrezza orgiastica*.

Le tre poetesse esprimono la carnalità di un Femminile inteso come soggetto desiderante in modo simile, soprattutto per quanto riguarda la manifestazione dell'allegria gaudente sottesa alla relazione erotica con l'altro da sé, ricorrendo tutte e tre con frequenza al *topos* della felicità raggiante di una psiche innamorata ed entusiasta²⁹⁰. Le autrici traducono in poesia i propri amori fisici, celebrando il proprio desiderio erotico e indicando la soddisfazione di questo come un aspetto del tutto fondamentale della propria esistenza²⁹¹. Non stupisce, dunque, che, nelle rispettive poetiche, la presenza del corpo inteso quale materialità da esplorare e come fonte di piacere sia un elemento del tutto caratterizzante:

"<<Con el placer como hilo conductor, el hombre deja de ser un artista siendo él mismo la obra de Arte>>, esta afirmación de Nietzsche nos parece oportuna en virtud de considerar

²⁹⁰ Cfr. M. del Rocío Contrera Romo, " El placer de la palabra o la palabra del placer, la poesía de Juana de Ibarbourou", in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2002 (url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero/.html>).

²⁹¹ Cfr. B. Sarlo, "Alfonsina: Reconstrucción de una lucha" in A. Storni, *Poemas de amor*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2001, p. 36.

que los amantes eróticos, sea cual sea su sexo, son artistas que esculpen en el placer del deseo y en el deseo del placer”²⁹².

L'espressione della sensualità nelle poetiche di Agustini, Storni ed Ibarbourou si avvale di un comune ricorso al realismo sensoriale in cui si esalta la vividezza dei dettagli (espressioni nuovamente afferenti alle strutture mistiche del regime notturno dell'immaginario²⁹³), offrendo una descrizione particolareggiata di un corpo finalmente desiderante (come ben si apprezza in “Carne inmortal” di Ibarbourou: *y con fruición me toco / los muslos y los senos, el cabello y la espalda*²⁹⁴) e risvegliato a quella *sobrehumana pasión*²⁹⁵ (cantata da Agustini in “Fiera de amor”) che deriva dal contatto totalizzante con l'altro da sé. Nella traduzione lirica dell'erotismo, le poetesse enfatizzano il carattere sensoriale, del tutto connaturato all'estetica modernista: l'olfatto, il tatto, il gusto e la vista appaiono, dunque, come dimensioni trasversalmente celebrate nelle diverse raccolte poetiche; in esse si offrono al lettore albe candide, corpi femminili rosati ed il delicato calore di metafore tattili che avvolgono i soggetti lirici in un tripudio di abbracci voluttuosi e di mani che si sfiorano²⁹⁶, in audaci accumuli che si arricchiscono, di verso in verso e di lirica in lirica, di accenti fortemente sensuali. Il ricorso al realismo sensoriale come canale privilegiato per l'espressione dell'erotismo si intende ancora meglio se pensiamo che alla caduta nell'acqua vischiosa uterina e sessualizzata si associa proprio il *fremito della carne e dei sensi*, inteso come momento di avvio del processo catamorfico che conduce nell'abisso della *tentazione erotica*²⁹⁷. Questo momento di sconvolgimento interiore è descritto da Ibarbourou in “Los pinos”, in cui al *primer beso amoroso*, definito come *extraordinario* anche in virtù del potere trasformante ad esso sotteso, fa seguito il tremore del *cuerpo*:

[...] una tarde alguien puso en mi boca,
 Como un fruto extraordinario
 El primer beso amoroso.

¡y todo mi cuerpo anémico tiembla
[...]²⁹⁸.

Nella traduzione lirica del fremito carnale le autrici attingono spesso alle dimensioni del teriomorfismo, avvalendosi con frequenza di metafore prese in prestito dal mondo naturale, tanto vegetale, quanto animale. Il fremito, quando concepito nella

²⁹² C. Rodríguez Reyes, *op. cit.*

²⁹³ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 337.

²⁹⁴ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 254.

²⁹⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 248.

²⁹⁶ Cfr. M. Alvar, Introduzione a *ivi.*, pp. 27-34.

²⁹⁷ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 132-137.

²⁹⁸ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 244.

propria accezione teriomorfa, risponde alla vibrazione data dal formicolio: “una delle principali manifestazioni dell’animalizzazione è il *formicolio* [...]”²⁹⁹. Non è un caso che questa sensazione vibrante di derivazione animale si collochi proprio in questa polarità trasformatrice negativa (A-): “lo schema dell’animazione accelerata, corrispondente all’agitazione formicolante, brulicante o caotica, sembra essere una proiezione assimilatrice dell’angoscia dinanzi al mutamento [...]”³⁰⁰. Il ritorno ad una dimensione caotica e selvaggia è presente in “Raíz salvaje” di Ibarbourou (*soy la misma muchacha salvaje / que hace años trajiste a tu lado*³⁰¹), in cui la condizione *salvaje* del soggetto lirico richiama con evidenza la libertà istintiva degli animali selvatici, celebrata anche in “Fugitiva”:

Gltona por las moras tempraneras,
Es noche cuando torno a la alquería,
Cansada de ambular, durante el día,
Por la selva en procura de moreras.

Radiante, satisfecha y despeinada,
Con un gajo de aroma en la cabeza,
Parezco una morena satiresa
Por la senda de acacias extraviada.
[...]”³⁰².

Il soggetto lirico si muove freneticamente (*cansada de ambular*) *por la selva* in preda ad istinti che reclamano di essere soddisfatti (come suggerito da *satisfecha*): *gltona* ricorda, a sua volta, l’esigenza di soddisfare la fame, mentre il riferimento al ritorno durante la notte ricorda la dimensione libera in cui si muovono gli animali notturni. La natura selvatica è esaltata dall’immagine della *satiresa*, significativamente *despeinada*, che appare come parte integrante con la natura al punto tale da ritrovarsi un *gajo de aroma en la cabeza*, in un’immagine del tutto simile a quella offerta dalla *ninfa desnuda* dall’aria *salvaje* descritta da Agustini in [Mi musa tomó un día la placentera ruta]:

Mi musa tomó un día la placentera ruta
[...]
Vivió como una ninfa: desnuda, en fresca gruta,
[...].

Un gran aire salvaje y un perfume de espliego³⁰³.

²⁹⁹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 78.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 79.

³⁰¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 245.

³⁰² *Ivi*, p. 201.

³⁰³ D. Agustini, *op. cit.*, p. 123.

In "El dulce daño" di Storni, per esprimere il turbamento dei sensi, la poetessa si avvale di una metafora tattile, presa in prestito dal mondo animale (*me ha picado una abeja*³⁰⁴ in anafora nel primo verso); la *abeja* come simbolo della vibrazione erotica appare anche in "Amor" di Ibarbourou: *Sueño desvelado, / rara sensación, ¿Qué abeja se ha entrado / en mi corazón?*³⁰⁵. Anche "Las cuatro alas de abeja" si struttura interamente sulla stessa sensazione vibrante, nuovamente dovuta al ricorso del teriomorfismo veicolato in quelle *alas de abeja* che, in seguito all'ebbrezza dell'incontro erotico con l'amato (così come suggerito dall'esplicito riferimento all'archetipo dionisiaco: *la barba de Dionisos*), solleticano la sensualità corporea del soggetto lirico (*las siento en la boca*); questo fremente ronzio si estende dalla superficie corporea fin dentro all'interiorità del corpo (*y más adentro aún*), giungendo a sconvolgere la psiche stessa (*mi alma*) del Femminile, in evidente riferimento al potenziale profondamente trasformativo sotteso alla dimensione erotica:

He vuelto de la cita con cuatro alas de abejas
Prendidas en los labios. Cuatro alas de abejas
Doradas y bermejas.

¡Milagro como el de la dulce barba de Dionisos,
El dios de acento dulce! La barba de Dionisos
que tenía cuatro alas de abejas en vez de rizos.

Tus labios en mis labios derramaron su miel
Y brotaron las alas. Derramaron su miel
Y tuve las dulzuras de un panal en la piel.

No riáis. Las cuatro alas de abeja no se ven,
Mas las siento en la boca. Las alas no se ven,
Mas a veces, ¡prodigio!, vibran hasta en mi sien.

Y más adentro aún. Las dulces alas vibran
Hasta en mi corazón. Las dulces alas vibran
Y a mi alma de toda angustia y pena libran.
[...]³⁰⁶.

La trasformazione che l'erotismo opera sul Femminile si apprezza con chiarezza in "Con tu retrato" di Agustini, in cui il *corpo-vaso* del soggetto lirico, al contatto con il principio Maschile, si modifica, aprendosi al contatto trasformante: *me abro en flor*³⁰⁷. L'isotopismo della trasformazione anima anche "Explosión", in cui si assiste ad una celebrazione dell'incontro amoroso (*si la vida es amor*) con l'altro da sé; qui il *vaso-corpo* del Femminile nuovamente si apre e fiorisce in seguito al contatto trasformante della *mano de amor*:

³⁰⁴ A. Storni, *op. cit.*, pp. 117-118.

³⁰⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 165.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 131.

³⁰⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 241.

Si la vida es amor, bendita sea!
[...]
!La vida brota como un mar violento
Donde la mano del amor golpea!

[...]
Mi vida toda canta, besa, ríe!
Mi vida toda es una boca en flor!³⁰⁸

La fioritura del corpo e dell'anima (*la vida brota... boca en flor*) ci riconduce nuovamente alla dimensione dell'olfatto e del gusto attinenti al realismo sensoriale sotteso al piacere erotico, così come si apprezza in "Olor frutal" di Ibarbourou. Qui la corporeità del soggetto lirico (*mi cuerpo, mi piel*) è descritta come trasformata (*frutas maduras*) ed in associazione all'*aroma frutal* ed al *sabor a primavera*. L'identificazione delle offerte erotiche del Femminile A- con la generosità della Madre Buona M+ è un tratto tipico soprattutto della poetica di questa specifica autrice:

Con membrillos maduros
Perfumo los armarios.
Tiene toda mi ropa,
Un aroma frutal que da a mi cuerpo
Un constante sabor a primavera.

[...]

Ese perfume es mío. Besarás mil mujeres
Jóvenes y amorosas, mas ninguna
Te dará esta impresión de amor agreste
Que yo te doy.

Por eso, en mis armarios
Guardo frutas maduras
Y entre los pliegues de la ropa íntima
Escondo, con manojos secos de vetiver,
Membrillos redondos y pintones.

Mi piel está impregnada
De esa fragancia viva.
Besarás mil mujeres, mas ninguna
Te dará esta impresión de arroyo y selva
Que yo te doy³⁰⁹.

I medesimi accenti contraddistinguono anche il componimento significativamente intitolato "Salvaje", in cui il Femminile (*descuidada e libre*: ennesimo riferimento alla dimensione selvatica della vita animale) è immerso in un tripudio di sapori (*fresas, frambuesas*) e di odori (*aromada, aroma odoroso, olor*):

[...]
Así paso los días, morena y descuidada,
Sobre la suave alfombra de la grama aromada,

³⁰⁸ *Ivi*, p. 165.

³⁰⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 234.

Comiendo de la carne jugosa de las fresas
O en busca de fragantes racimos de frambuesas.

Mi cuerpo está impregnado del aroma odoroso
De los pastos maduros. Mi cabello sombroso
Esparce, al destrenzarlo, olor a sol y a hieno,
A salvia, a yerbabuena y a flores de centeno.

¡Soy libre, sana, alegre, juvenil y morena,
Cual si fuera la diosa del trigo y de la avena!
[...]³¹⁰.

Se in “Olor frutal” è la *piel* ad essere *impregnada / de ... fragancia*, qui troviamo un *cuerpo... impregnado del aroma odoroso*. Il riferimento alla corporeità si rifrange dal corpo del soggetto lirico (*mi cuerpo, mi cabello*) al mondo naturale, a sua volta simbolo di una parallela e corrispondente pienezza sensoriale (*la carne jugosa de las fresas*). La celebrazione del corpo e dei sensi caratterizza anche “La tarde”:

He bebido del chorro cándido de la fuente.
Traigo los labios frescos y la cara mojada;
Mi boca hoy tiene toda la estupenda dulzura
De una rosa jugosa, nueva y recién cortada.
[...]³¹¹.

In questi versi il corpo del Femminile (*labios, boca, cara*) è colto nel momento del godimento sensoriale dato, nello specifico, dal contatto con la freschezza dell’acqua della fonte; nuovamente, inoltre, si ritrova l’immagine della pienezza (*jugosa*) proiettata sulla dimensione vegetale (*la estupenda dulzura / de una rosa*). Accenti del tutto analoghi animano anche “La merienda triste” in cui, nelle strofe che precedono i versi qui citati, il soggetto lirico e l’amato si cibano di *fresas redondas*, offerta sensoriale che va nella direzione del tatto e del gusto; questa offerta si duplica e si riflette nel bacio degli innamorati (del tutto analogo ad un verso di Storni tratto da “Respuesta de la marquesa a las estancias de Corneille”: *prefiero el beso joven de una boca jugosa*³¹²):

[...]
Y después que las hemos comido,
Lentamente besarme en los labios
Que ellas ponen fragantes y vivos.
[...]³¹³.

Anche in “Como la primavera” si celebra la corporeità implicata nel contatto erotico (*cabellos, rodillas, carne, mejillas, sangre*) e la centralità della dimensione sensoriale

³¹⁰ *Ivi*, p. 192.

³¹¹ *Ivi*, p. 260.

³¹² A. Storni, *op. cit*, p. 281.

³¹³ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 271.

fondata, in questo caso, soprattutto sull'olfatto (*su olor aspiraste, fresca...fragancia, perfume, huelo* e nuovamente, *olor e fragancias*):

Como un ala negra tendí mis cabellos
Sobre tus rodillas.
Cerrando los ojos su olor aspiraste
Diciéndome luego:
—¿Duermes sobre piedras cubiertas de musgos?
¿Con ramas de sauces te atas las trenzas?
¿Tu almohada es de trébol? ¿Las tienes tan negras
Porque acaso en ellas exprimiste un zumo
Retinto y espeso de moras silvestres?
¡Qué fresca y extraña fragancia te envuelve!
Hueles a arroyuelos a tierra y a selvas.
¿Qué perfume usas? Y riendo te dije:
—¡Ninguno, ninguno!
Te amo y soy joven, huelo a primavera.
Este olor que sientes es de carne firme,
De mejillas claras y de sangre nueva.
¡Te quiero y soy joven, por eso es que tengo
Las mismas fragancias de la primavera!³¹⁴

Anche qui, inoltre, troviamo la rifrazione sul piano della vegetazione dell'offerta della corporeità erotica del soggetto lirico: il *corpo-vaso* del Femminile erotizzato A-continua a duplicarsi nel *corpo-vaso* della terra, intesa come Madre Buona che invita a godere delle proprie generose offerte, simboleggiate qui dalla promessa di protezione (*piedras cubiertas de musgos, ramas de sauces, trébol*) e di nutrimento (*zumo ... de moras, arroyuelos*), condensate nel simbolo della stagione primaverile, portatrice di abbondanza. La centralità sensoriale che anima questa lirica caratterizza anche "Camino de la cita", in cui il soggetto lirico si reca all'incontro con l'amato ben consapevole del proprio potenziale erotico. Anche in questa lirica si assiste ad una celebrazione della corporeità fisica (*trenzas, labios, cabellos, boca*) fusa con la natura e con le offerte sensoriali di questa (*fragante lluvia de corolas, perfume a retama, alma aromosa*):

[...]
Traigo las trenzas llenas de las fragante
Lluvia de las corolas. Cuando mi amante
Pose en ellas los labios llevará en ellos

El perfume a retama de mis cabellos,
Como un alma aromosa, radiante y loca,
Que el sabor de la cita pondrá en su boca³¹⁵.

Questo supporto semantico e simbolico si replica e si perfeziona in "Amor", in cui il contatto con l'altro da sé (*el amor*) e l'erotismo (*Eros* è presentato, qui, in modo antropomorfo, come un'entità che *viene a mi lecho*) si avvalgono ancora del realismo

³¹⁴ *Ivi*, p. 235.

³¹⁵ *Ivi*, p. 196.

sensoriale con cui si celebra la dimensione corporea (*mi joven carne, mi piel morena*) e si ribadisce la centralità della dimensione olfattiva (*fragante, olorosa, aroma, efluvios, impregna, esencia, perfume, perfumes, esencias*):

El amor es fragante como un ramo de rosas.
Amando, se poseen todas las primaveras.
Eros trae en su alijaba las flores olorosas
De todas las umbrías y todas las praderas.

Cuando viene a mi lecho trae aroma de esteros,
De salvajes corolas y treboles jugosos.
¡Efluvios ardorosos de nidos de jilgueros,
Ocultos en los gajos de los ceibos frondosos!

¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!
Perfume de floridas y agrestes primaveras
Queda en mi piel morena de ardiente transparencia.

Perfumes de retamas, de lirios y glicinas.
[...]
Y unge mi piel de frescas esencias campesinas³¹⁶.

Come già avveniva in “Como la primavera”, anche in “Amor” il simbolismo stagionale (*Amando, se poseen todas las primaveras*) vede nella primavera il punto di convergenza simbolica tra il Femminile erotizzato della Giovane Strega e la generosità della Madre Buona. L'erotismo proiettato sul mondo naturale si ravvisa anche in “Visión” di Agustini, in cui la vicinanza dell'amato produce una fioritura di *flores eróticas*:

[...]
Tú te inclinabas más y más...y tanto,
y tanto te inclinaste,
que mis flores eróticas son dobles,
y mi estrella es más grande desde entonces.
Toda tu vida se imprimió en mi vida...
[...]³¹⁷.

Il tema della fioritura erotica, conseguente alla sperimentazione del *deseo de amar* e delle *ansias de besos* che induce nel corpo del soggetto lirico (*mi labio*) il fremito carnale (*trema*), è comune anche alla lirica significativamente intitolata “Reflorecer” di Storni, in cui ai *flores eróticas* agustiniani della lirica precedente corrisponde, ora, una *floración de sexual epifanía*:

Hoy soy otra mujer, tengo alegría
Y deseo de amar intensamente;
Como un ramo de rosas, sensualmente,
Exhalo una sutil afrodisía...

Enervante mi labio de armonía
Trema en ansias de besos locamente,

³¹⁶ *Ivi*, p. 200.

³¹⁷ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 236-237.

Y es mi cuerpo febril una latente
Floración de sexual epifanía...
[...]³¹⁸.

La produzione di questi fiori erotizzati si concretizza in una percezione olfattiva dal potenziale trasformante: la *sutil afrodisía* è un chiaro simbolo della convergenza tra la polarità M+ ed A- dell'archetipo. La medesima cooperazione simbolica tra Madre Buona e Giovane Strega si ravvisa anche in "Raíz salvaje" di Ibarbourou, in cui il Femminile, con estrema audacia, dimostra la propria intraprendenza, invitando l'amato a passare la notte assieme, sotto la protezione di una natura compiacente (*bajo el techo alocado de un árbol*):

[...]
¡Ay!, quisiera llevarte conmigo
A dormir una noche en el campo
Y en tus brazos pasar hasta el día
Bajo el techo alocado de un árbol.
[...]³¹⁹.

Le implicazioni erotiche di questi versi sono evidenti (*conmigo a dormir una noche... en tus brazos*); l'accento alla notte d'amore ricorda anche gli *inocentes placeres rusticanos* che impegnano le *campesinas*³²⁰ di "Las parvas" ed il sogno di *dulces fiestas amorosas* evocate in "Primeras rosas", entrambi nuovamente collocati all'interno di un cornice naturale:

[...]
Yo que amo las selvas, los campos, los prados,
Los largos caminos verdes y encantados,
El amor sin trabas en la paz campestre,

Sueño ya con dulces fiestas amorosas,
Ante este temprano florecer de rosa
Sobre la negrura de un cerco silvestre³²¹.

Il realismo sensoriale tattile caratterizza "Languidez" di Storni, in cui l'erotismo è già prefigurato nella menzione dell'*alcoba*. Fuori da questa, il soggetto lirico sperimenta il contatto con una *blanca mano* che *acaricia* e che *desliza dedos*. In queste strofe, la corporeità desiderante si frammenta in *cabello, plantas, pies, dedos, manos* e *yemas*:

[...]
He dejado mi alcoba
Envuelta en telas claras,
Anudado el cabello
Al descuido; mis plantas
Libres, desnudas, juegan.

³¹⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 459.

³¹⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 245.

³²⁰ *Ivi*, p. 191.

³²¹ *Ivi*, p. 195.

Me he tendido en la hamaca,
Muy cerca de la puerta,
Un poco amodorrada.
El sol que está subiendo
Ha encontrado mis plantas
Y las tiñe de oro...

Perezosa mi alma
Ha sentido que, lento,
El sol subiendo estaba
Por mis pies y tobillos
Así, como buscándola.

[...]
Un niño viene ahora,
La cabeza dorada...

Se ha sentado a mi lado
Sin pronunciar palabra;
[...]
Me acaricia los dedos
De los pies, con la blanca
Mano; por los tobillos
Las yemas delicadas

De sus dedos desliza...
[....]³²².

Come già la *satiresa despeinada* di Ibarbourou, anche il soggetto di questi versi si mostra con *anudado el cabello al descuido* e, come la *ninfa* di [Mi musa tomó un día la placentera ruta], lascia intuire la propria parziale nudità: *mis plantas, libres, desnudas*. Più o meno espliciti riferimenti alla nudità del corpo appaiono anche in altre liriche; si pensi, ad esempio, ad un distico di "Visión pagana" (*me quitaste la capa y fue serena / la visión de mi cuerpo rosa-té*³²³) e di "Versos impersonales" di Ibarbourou (*y la suprema delicia / de la más casta impudicia: dormir desnuda en tus brazos*³²⁴). La nudità è il tema centrale anche di "Te doy mi alma", in cui questa (prima dell'*alma*, poi del *sexo* e del *cuerpo* divino) è replicata nella prima, nella seconda e nell'ultima strofa, grazie alla triplice anafora di *desnuda*, all'anafora con *variatio* che accosta *sin velos* a *sin celajes* ed alla presenza di termini quali *ropajes* e *cendal* in una proposizione negativa:

Te doy mi alma desnuda,
Como estatua a la cual ningún cendal escuda.

Desnuda con el puro impudor
De un fruto, de una estrella o una flor.

[...]

³²² A. Storni, *op. cit.*, pp. 230-231.

³²³ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 188.

³²⁴ *Ivi*, p. 243.

De todas esas cosas,
Frutos, astros y rosas,

Que no sienten vergüenza del sexo sin celajes
Y a quienes nadie osara fabricarles ropajes.

¡Sin velos, como el cuerpo de una diosa serena
que tuviera una intensa blancura de azucena!

¡Desnuda, y toda abierta de par en par
Por el ansia de amar!³²⁵

La chiusa sottolinea la propensione relazionale e ricettiva di un *vaso-utero* che si apre (*toda abierta de par en par*) per accogliere l'altro da sé, e al tempo, stesso consentire la fuoriuscita della fioritura erotizzata del proprio corpo trasformato dal contatto con l'altro. Accenti del tutto comuni si ravvisano nella lirica di Agustini intitolata "El intruso", in cui la fioritura che consegue al contatto erotico (*floreció en mi vida tu boca*) è preceduta da un'analogia apertura del *corpo-vaso* (*cerradura*); dopo la sperimentazione del fremito (*tiemblo*) che precede la caduta nell'abisso erotico, il Femminile è pronto a farsi ricettore dell'essenza del Maschile (*llave de oro, tu mano*):

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
[...]

[...]
Bebieron en mi copa tus labios de frescura,
Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
Me encantó tu descaro y adoré tu locura.

[...]
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura,
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera!³²⁶

La medesima metafora erotica anima anche "El silencio" di Storni:

Cerradas las puertas aguardo en silencio.
Entrará el primero que sepa llamarme.
Cerradas las puertas...
¡Abre!

[...]

Éste es el momento.
Yo te daré todo cuanto pueda darte;
[...]
Mírame hacia adentro...
Abre.

Hallarás un tibio momento de sueño,

³²⁵ *Ivi*, p. 149.

³²⁶ D. Agustini, *op. cit.*, p. 168.

Bellamente suave,
Tan fino que acaso matarlo pudiera
La puerta que ahora, Dios mío,
Se abre.

Oh, no des un paso, llavero, suspende...
Es verdad que aguardo temblando me llames...
¡Llavero...llavero... no muevas la llave!³²⁷

Nell'incontro erotico, la chiusura (*cerradas las puertas*) del *corpo-vaso* si muta in apertura (enfaticizzata dall'anafora di *¡abre!, abre, se abre*). Anche qui è descritto il momento del fremito carnale (*temblando*) e troviamo nuovamente la rappresentazione del principio Maschile come colui che detiene la chiave (*llave, llavero*) per accedere all'intimità erotica (*mírame hacia adentro*) del Femminile. La celebrazione della sensualità carnale, in "Tú me quieres blanca", è interamente giocata sulla contrapposizione tra il Femminile, i cui comportamenti si pretendono casti e virginali (afferenti, cioè, alla polarità A+ della Grande Madre), e l'opposto comportamento liberamente guadente del Maschile, espressione della polarità A-:

Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
Que sea azucena
Sobre todas, casta.
De perfume tenue,
Corola cerrada.

[...]
Tú me quieres nívea,
Tú me quieres blanca,
Tú me quieres alba.

Tú que hubiste todas
Las copas a mano,
De frutos y mieles
Los labios morados.
Tú que en el banquete
Cubierto de pámpanos
Dejaste las carnes
Festejando a Baco.

[...]
Me pretendes blanca
(Dios te lo perdone)
Me pretendes casta
(Dios te lo perdone)
¡Me pretendes alba!
[...]³²⁸.

³²⁷ A. Storni, *op. cit.*, pp. 116-117.

³²⁸ *Ivi*, pp. 143-144.

Il *tú* di questa lirica è accusato di voler ipocritamente costringere il Femminile ad un'espressione di purezza eterea (*blanca, alba, espumas, nácar, azucena, casta, tenue, nívea*) e di integrità corporea (la castità si replica nell'immagine del *vaso-corpo* come *corola cerrada*) mentre esso si presenta, al contrario, come rappresentazione della *carne* e con *labios morados* dal contatto con innumerevoli *vasi-corpi* generosamente aperti (*todas las copas a mano*). La dialettica tra la polarità incorporea ed eterea del Femminile virginale e quella, del tutto opposta e speculare, del Femminile sensoriale ed erotizzato si estrinseca mediante il contrasto cromatico che oppone il bianco al rosso, suggerito qui non solo dai *labios morados*, ma anche dall'esplicito riferimento ai *pámpanos* e a Dioniso e, quindi, al colore del vino. Il cromatismo del *colore rosso* si associa strettamente al *calore* e all'*ardore* e della *passione* della *libido* che si esprimono proprio per mezzo del *fuoco* nel Femminile trasformatore negativo: "il fuoco trasforma tutto. Quando si vuole che tutto cambi, si evoca il fuoco"³²⁹. L'elemento igneo è rappresentativo della trasfigurazione che succede al contatto del Femminile con il principio Maschile; il fuoco è, infatti, sì, elemento maschile, ma anche prodotto dallo sfregamento, per attrito, del *legno-femminile*³³⁰:

"Per infiammare il pestello facendolo scivolare nella scanalatura di legno secco sono necessari tempo e pazienza. [...] Tutto si integra in un quadro armonico, in un dinamismo ritmico, tutto converge in un'unica speranza, verso un fine di cui si conosce il *valore*. Quando si comincia a strofinare, si sperimenta un dolce calore oggettivo e, contemporaneamente si percepisce la calda impressione di un esercizio piacevole. I ritmi si sostengono tra di loro. Si inducono reciprocamente e resistono per autoinduzione"³³¹.

Come già esplicitato dallo stesso Jung, esiste un isomorfismo evidente tra legno, rituali agrari e atto sessuale³³²:

"Il principio luminoso maschile viene esperito dal Femminile in due forme, come fuoco e come luce superiore. Il fuoco, la cui custodia spetta ovunque alla donna, è, in tal senso, fuoco superiore, terreno, contenuto nel Femminile [...]. Anche la 'libido', che divampa nella sessualità, il fuoco interiore, che conduce all'orgasmo e che ha la sua suprema corrispondenza nell'orgasmo dell'estasi, è in tal senso un fuoco celato nel Femminile [...]"³³³.

In "Lluvia pasada" di Storni appare la nota immagine della fioritura, significativamente rossa, del corpo erotizzato (*nacieron...rosas purpurinas...en mi cara*). Questa produzione generosa richiede la passione libidica (*llama*) come strumento trasformante, veicolato dal contatto erotico con il principio maschile (*para ser quemada*):

[...]

³²⁹ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Edizioni Dedalo, 1973, p. 168 (d'ora in avanti ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione *Fuoco*).

³³⁰ Cfr. *ivi*, p. 135.

³³¹ *Ivi*, p. 138.

³³² Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 412.

³³³ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 37.

Hoy nacieron cuatro rosas purpurinas
Y están en mi cara.
[...]

¡Oh, lástima, lástima!
Tanta primavera que no logra taza
Para ser bebida.
Tanta primavera que no logra llama
Para ser quemada.

[...]

¿Dónde las manos de acero y de seda
Que me tomarían en esta mañana
Solar, para nunca soltarme; las manos
Que habrían de hacerme roja siendo blanca?

¡Oh, mi primavera que logró su llama.
¡Oh, mi primavera en sus manos fuertes
Perdida y gustada!³³⁴

Il contatto con il Maschile è dato dalla menzione dell'immagine delle *manos de acero*, *manos fuertes* in grado di mutare in rosso il colore bianco (*hacerme roja siendo blanca*) del corpo fiorito del soggetto-lirico (*mi primavera*), facendolo divampare di passione. Anche nel già citato "El dulce daño" riappare con evidenza e con toni del tutto analoghi il comune simbolismo del fuoco della passione; non a caso anche qui la *rosa bermeja* si associa ad una seconda immagine di *rosas purpuradas*, significativamente, a *fuego*:

Me ha picado una abeja; me ha picado una abeja;
Estaba acurrucada; blanco lirio era yo;
Dulcemente ondulaba sobre rosa bermeja,
Y luego, traicionera, por blanca me picó.
[...]
Jardines de las rosas purpuradas a fuego,
Estoy acurrucada todavía, sabed.

Devolvedme la abeja de las alas de plata.
[...]³³⁵.

In questi versi, la dimensione erotica è suggerita non solo dalla già vista metafora tattile della carne fremente, ma anche da riferimenti visivi che si rifanno al cromatismo del colore rosso, corredo simbolico della dimensione A- dell'archetipo della Grande Madre, anche in questo caso in evidente contrapposizione dialettica con la bianchezza sublimata del *blanco lirio*, espressione simbolica della purezza virgineale ed eterea afferente all'opposta polarità A+ dell'archetipo. La *rosa bermeja* e le *rosas purpuradas* di Storni corrispondono a *la flor ardiente* e al *clavel de pasión* che

³³⁴ A. Storni, *op. cit.*, pp. 118-119.

³³⁵ *Ivi*, pp. 117-118.

appaiono in “Fragmentos” di Agustini come ennesima fioritura di un corpo erotizzato:

.....
¿De qué andaluza simiente
Brotó pomposa y ardiente
La flor de mi corazón?
[...]

Mi alma, fanal de sabios
Ciegos de luz, en sus labios
—Una chispa de arrebol—
Puede recoger el fuego
De toda la vida y luego
Todas la llamas del Sol!

[...]
Yo soy la brasa candente
De un gran clavel de pasión
[...]³³⁶.

Il *corpo-vaso* del soggetto si converte, qui, in *brasa candente* in seguito al contatto con la *chispa* e con il *fuego*, simboli del contatto erotico (*en sus labios*) con l’amato. La *flor ardiente* di questa lirica si replica nella *flor de fuego* di “Amor”:

Yo lo soñé impetuoso, formidable y ardiente;
Hablaban el impreciso lenguaje del torrente;
Era un mar desbordado de locura y de fuego,
Rodando por la vida como un eterno riego.

Luego soñélo triste, como un gran sol poniente
Que dobla ante la noche la cabeza de fuego;
Después rió, y en su boca tan tierna como un ruego,
Sonaba sus cristales el alma de la fuente.
Y hoy sueño que es vibrante, y suave, y riente, y triste,
Que todas las tinieblas y todo el iris viste;
Que, frágil como un ídolo y eterno como un Dios,
Sobre la vida toda su majestad levanta:
Y el beso cae ardiendo a perfumar su planta
En una flor de fuego deshojada por dos...³³⁷

Il principio del Maschile non solo si avvale, qui, del comune isotopismo del fremito vibrante, ma è nuovamente definito come *ardiente* e come un *mar ...de fuego*. La fioritura rossa del corpo erotizzato del Femminile prende la forma di un *beso-flor de fuego* che si deposita, *ardiendo* a sua volta, sul corpo dell’amato. Lo stesso cromatismo simbolico contraddistingue inoltre, anche le già citate *alas de abeja* celebrate da Ibarbourou (*alas ...doradas y bermejas*³³⁸). Queste, *bermejas* come le rose di Storni, fanno intuire uno stato sensoriale alterato dal calore, a conseguenza del contatto con

³³⁶ D. Agustini, *op. cit.*, p. 180.

³³⁷ *Ivi*, pp. 166-167.

³³⁸ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 131.

le labbra dell'amato, come avviene anche in "Cual la mujer de Lot" in cui il soggetto lirico appare dotato di *labios ardientes*³³⁹. Proprio il simbolismo del fuoco è ciò che, nel già citato "Con tu retrato" di Agustini, determina la trasformazione psichica del soggetto lirico (*por eso, toda en llamas, yo desato /cabellos y almas para tu retrato, /y me abro en flor!...*³⁴⁰). Il fuoco, inteso come simbolo della passione di un corpo erotizzato che non cessa mai di desiderare, ritorna anche in "¿Sueño?" (*¡Fuego que me quema sin mostrar la llama / y que todas horas por más fuego clama!*³⁴¹) e in due liriche, entrambe intitolate "Amor", di Ibarbourou (*queda en mi piel morena de ardiente transparencia*³⁴²):

[...]

Inquieta,
No como ni duermo tranquila.
Ansiedad secreta,
Llama en la pupila.
[...]³⁴³

Altrettanto avviene in "Rueda" di Storni dove il rosso del fuoco si contrappone all'immagine virgineale (A+) della *monja* (*escondo mi fuego bajo un velo de monja*³⁴⁴). Il contatto erotico (veicolato dal bacio) in "La duda" di Agustini somma il fremito del teriomorfismo animale, ancora simboleggiato da *abejas* (*topos* evidentemente comune a tutte e tre le autrici), al calore del fuoco (*sentí dos abejas frías / clavarse en mi boca ardiente*³⁴⁵); ciò si replica, con identici accenti, anche in "Odio..." di Storni in cui il *bese*, è assimilato, ancora una volta, al fuoco bruciante:

[...]

Beso, la forma más voraz del fuego,
Clava sin miedo tu endiablada espuela,
Quema mi alma [...]³⁴⁶.

In "Tus ojos, esclavos moros" di Agustini lo sguardo che conduce al contatto con il principio del Maschile appare come un simbolo fallico (*alabardas de fuego*) che apre con la forza una breccia infuocata nel *corpo-vaso* (*entrañas*) del Femminile; non a caso, "questa 'apertura' dei corpi, questo possesso *totale* dall'interno, è a volte un esplicito atto sessuale che si compie, come affermano alcuni alchimisti, con la Verga del Fuoco"³⁴⁷:

En tu frialdad se emboscaban
Los grandes esclavos moros;
[...]

³³⁹ *Ivi*, p. 194.

³⁴⁰ D. Agustini, *op. cit.*, p. 241.

³⁴¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 145.

³⁴² *Ivi*, p. 200.

³⁴³ *Ivi*, p. 165.

³⁴⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 289.

³⁴⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 78.

³⁴⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 202.

³⁴⁷ G. Bachelard, *Fuoco*, cit., p. 165.

Y al yo mirarlos por juego,
Sus alabardas de fuego
Llegaron a mis entrañas³⁴⁸.

Anche in “Mis amores” il Maschile erotizzante si esprime mediante un insieme di figure che appaiono come portatrici di *llamas* che *abrasan* e *fulguran* e che fanno precipitare il Femminile in un abisso passionale che, per via del calore dirompente, ricorda l’inferno:

Hoy han vuelto.
[...]

Indefinidos, verdes, grises, azules, negros,
Abrasan y fulguran,
Son caricias, dolor, constelación, infierno.
Sobre toda su luz, sobre todas sus llamas,
Se iluminó mi alma y se templó mi cuerpo,
[...]³⁴⁹.

In “Noche lúgubre” di Storni è, invece, il Femminile trasfigurato (*mis ojos echaban luz de una hoguera*) che ricerca attivamente il contatto con il Maschile; questo, però, si ritrae dal soggetto lirico proprio per evitare di venire in contatto con il calore trasformante del fuoco erotico da essa veicolato (*queman demasiado tus ojos*):

Estaba la noche compacta y sombría
Cuando me detuve de golpe a tu puerta,
[...]

-¡Ábreme! -mi grito resonó en la noche
Y huyeron del cielo todas las estrellas...
-¡Ábreme! -mi grito se hinchó en el desierto,
Palpitó la arena.

[...]

-Me echaré a tus plantas, humilde, sumisa,
Guardaré tus ojos, beberé tus penas,
Viviré de tu alma, pero dame, dulce,
Dame el alma entera.

Te asomaste entonces; debajo tus manos
Como la esperanza se movió tu puerta:
Miraste mis ojos, mis ojos sombríos,
Mi boca en tormenta.

[...]
(Mis ojos echaban la luz de una hoguera)
[...]

Pero tu mirada se volvió de hielo;
Queman demasiado tus ojos viajera,
Me dijo tu boca-. Sigue tu camino,

³⁴⁸ D. Agustini, *op. cit.*, p. 304.

³⁴⁹ *Ivi*, pp. 283-284.

[...]

[...]

Me traes la noche, mujer; en tus manos
Se ve la tormenta.

[...] ³⁵⁰.

In affinità con la *boca en tormenta* del Femminile di quest'ultima lirica, nella già citata "El intruso" di Agustini le labbra del Maschile assumono una speculare connotazione di *frescura* che, per contrasto, definisce come caldo il *corpo-vaso* (*copa*) del soggetto lirico (*bebieron en mi copa tus labios de frescura* ³⁵¹); un'immagine del tutto simile torna anche in "La siesta durante el viaje" di Ibarbourou in cui la *caricia fresca* della mano dell'amato attribuisce, per riflesso, un calore rossastro al corpo desiderante del soggetto lirico (*y un deseo creciente e imperioso / de la caricia fresca de tu mano* ³⁵²). Il colore rosso costituisce il punto di convergenza che connette il simbolismo del *fuoco* direttamente a quello del *sangue*. In "Al vuelo", nel celebrare la *pasión vibrante*, non a caso Agustini definisce la *luz...de la llama* come *sangrienta* e la celebra in evidente contrapposizione con la luce sublimata della polarità antitetica A+, rappresentata dal *diamante*:

[...]

Nunca os atraiga el brillo del diamante
Más que la luz sangrienta de la llama:
Ésta es vida, calor, pasión vibrante

[...] ³⁵³.

Anche in "Transfusión" di Storni il rosso della passione erotica fonde fuoco e sangue in un comune isomorfismo. Il sangue del soggetto lirico arde come fuoco nelle pupille dell'amato e lo induce ad abbandonarsi ai piaceri carnali, suggeriti anche dalla menzione diretta dell'archetipo di Pan:

[...]

Sangre que es mía en tus pupilas arde
Y entre tus labios pone cada tarde
Las uvas dulces con que Pan convida.

[...] ³⁵⁴.

In "Juventud" il rosso della passione assume nuovamente la forma del sangue che palpita nelle vene del corpo vigoroso dell'amato:

[...]

Tu sangre
se atropellaba

³⁵⁰ A. Storni, *op. cit.*, pp. 191-193.

³⁵¹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 168.

³⁵² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 185.

³⁵³ D. Agustini, *op. cit.*, p. 108.

³⁵⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 141.

en el laberinto de tus arterias
y te henchía el cuello voluptuoso
Y te ponía veloces las piernas.
[...]³⁵⁵.

Il già visto *topos* della *flor de fuego* e della *flor ardiente* si conviene, così, in “Mis ídolos” di Agustini, in una *flor de sangre* del tutto analoga, simbolicamente, alle altre descritte in precedenza, offerta, qui, al principio del Maschile erotizzante:

[...]
Surgió un ídolo nuevo, palpitante e inmenso!
[...]
Y ofrendé al nuevo dios mi corazón que abría
Como una flor de sangre, de amor y de armonía.

Y le adoré con ansias y le adoré con llanto!³⁵⁶

Il sangue che scaturisce dal *corpo-vaso* del Femminile risvegliato all’erotismo (come si evince dal malizioso riferimento ad un *largo y sonante picoteo*) appare anche in “Boca a boca” di Agustini in cui il *deseo* è dipinto come un *buitre* dal *pico* significativamente *rojo*, responsabile della *llaga* che affligge il soggetto desiderante:

[...]
Pico rojo del buitre del deseo
Que hubiste sangre y alma entre mi boca,
De tu largo y sonante picoteo
Brotó una llaga [...]³⁵⁷.

Questa lirica ci riconduce immediatamente all’immagine, del tutto analoga, del *rojo pico quemante, pico de fuego* del cigno celebrato in “El cisne” in cui, fin dai primi versi, si evidenzia la contrapposizione cromatica tra il bianco A+ ed il rosso A-. Questa dialettica non solo si estrinseca nell’evidente dicotomia *lirio-clavel*, ma anche nel fatto che le *alas*, seppur *blancas*, sono equiparate a *brazos cálidos*: il calore di queste braccia ci riconduce nuovamente alla dimensione bruciante del fuoco rosso, in un secondo contrasto cromatico più implicito. Il *pico* del *cisne* è assimilato, inoltre, a labbra ardenti e, quindi, nuovamente ed implicitamente rosse; le sfumature della passione (*lujuria*) si estendono, infine, anche alla corona composta di *rubí* ed alla *cauda rosada* del cigno:

[...]
- Clavel vestido de lirio,
[...]
Sus alas blancas me turban
Como dos cálidos brazos;
Ningunos labios ardieron
Como su pico en mis manos,

³⁵⁵ *Ivi*, p. 529.

³⁵⁶ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 156-158.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 301.

Ninguna testa ha caído
Tan lánguida en mi regazo;
Ninguna carne tan viva
He padecido o gozado:
[...]

Del rubí de la lujuria
Su testa está coronada;
Y va arrastrando el deseo
En una cauda rosada...

Agua le doy en mis manos
Y él parece beber fuego;
Y yo parezco ofrecerle
Todo el vaso de mi cuerpo...

Y vive tanto en mis sueños,
Y ahonda tanto en mi carne,
Que a veces pienso si el cisne
Con sus dos alas fugaces,
Sus raros ojos humanos
Y el rojo pico quemante,
Es sólo un cisne en mi lago
O es en vida un amante...
[...].

Al margen del lago claro
Yo le interrogo en silencio...
Y el silencio es una rosa
Sobre su pico de fuego...
Pero en su carne me habla
Y yo en mi carne le entiendo.
[...]
Hunde el pico en mi regazo
Y se queda como muerto...
[...]³⁵⁸

Il Femminile si abbandona, in questi versi, ad una comunicazione erotica (*va arrastrando el deseo, parece beber fuego*) con un'entità penetrante che ne invade il *vaso-corpo* (*ahonda tanto en mi carne, hunde el pico en mi regazo*), riconducibile a quel *numen* anonimo (e che, in quanto tale, nel componimento LXVI di *Poemas de amor* è espresso da Storni nei seguenti termini: *Naciste de seres cuyos rostros y nombres ignoro*.[...]³⁵⁹) che Neumann descrive come l'irruzione dell'*uroboro patriarcale*, fenomeno che si esplica proprio lungo l'asse A dell'archetipo:

"Il dipendere della coscienza matriarcale dal partner spirito-luna, il suo concordare con esso e con le sue fasi rappresenta un momento dell'Eros, dell'abbandono al Tu del partner amante lunare [...]"³⁶⁰.

³⁵⁸ *Ivi*, pp. 255-257.

³⁵⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 625.

³⁶⁰ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 72.

In questa polarità negativa del Femminile trasformatore avviene, cioè, la fusione della Grande Madre con l'uroboro patriarcale (*y yo parezco ofrecerle / todo el vaso de mi cuerpo...*): qui, la componente maschile della Grande Madre uroborica è percepita come esterna e la virilità assume, di conseguenza, un carattere di proiezione transpersonale (evidente, in questa lirica, nel verso *vive tanto en mis sueños*). Lungo l'asse trasformativo dell'archetipo della Grande Madre si sperimenta quel momento di ebbrezza dionisiaca nel contatto con un'entità

“transpersonale e numinosa, [che] ha carattere divino, demonico e divino-umano, e rappresenta una specie di spirito naturale non razionalizzabile in alcun modo e non prossimo alla coscienza, nel quale invece domina l'elemento emotivo-sensoriale, demonico, musicale, senza parole ed erotico. Questo modo [...] è riconoscibile dove la femminilità sogna, desidera, fantastica, è immersa nel suo mondo interiore. In esso dominano esseri erranti e orgiastici, demonici e divinamente amanti, nei quali gli elementi terreno e celeste, super- e sottoumano, amorale e angelico, sono riuniti in modo totalmente irrazionale”³⁶¹.

In “El cisne” notiamo, infatti, che la comunicazione tra il soggetto lirico ed il cigno avviene *en la carne* (*en su carne me habla / y yo en mi carne le entiendo*), in un momento di estasi orgiastica che non lascia spazio ad alcuna verbalizzazione razionale (*yo le interrogo en silencio*). La scelta simbolica del cigno da parte di Agustini ci riconduce alla figura di Leda, chiaro esempio degli svariati rapporti del Femminile con nuvole, vento, pioggia o con falli numinosi mascherati in sembianze di toro, serpente, uccello ecc..³⁶² con cui, mitologicamente, è rappresentato l'uroboro patriarcale nella sua unione, anonima e numenica, con il Femminile. Il *cisne* agustiniano, con *sus raros ojos humanos*, si fa simbolo evidente del *divino amante* archetipico. La dimensione divina dell'amato traspare anche in “Noche divina” di Storni, in cui il processo ascensionale che induce l'amato a sollevarsi *en vuelo* è chiara espressione della valenza numenica (*algo divino*) dello stesso, come sottolineato anche dal colore celeste degli occhi e del collegamento del corpo dell'amato con le dimensioni trascendenti (*impalpables tules*):

[...]
Se hacen tus ojos demasiado azules
Cubren tus manos impalpables tules
Y algo divino te levanta en vuelo.
[...]³⁶³.

Ugualmente, in “El hombre sombrío” l'amato è descritto come una figura di *orígenes preclaros* che fanno sospettare un'ascendenza sovrumana, di matrice evidentemente dionisiaca (*aire sombrío* e bocca di fuoco), come si evince anche dalla trasfigurazione che, al suo passaggio, subisce il paesaggio naturale e la fauna selvatica (*las fieras se acurrucan*). L'arrendevolezza delle bestie feroci al passaggio di questa figura

³⁶¹ *Ivi*, p. 56.

³⁶² Cfr. *ivi*, p. 17.

³⁶³ A. Storni, *op. cit.*, p. 173.

contribuiscono ulteriormente a collocarla con evidenza all'interno della sfera della Grande Madre, intesa, come sappiamo, anche come "Signora degli animali":

[...]

En sus manos se advierten orígenes preclaros,
No le miréis la boca porque podréis quemaros,
No le miréis los ojos, pues moriréis de frío.

Cuando va por los llanos tiembla el cauce del río,
Las sombras de los bosques se convierten en claros,
Y al cruzarlos, soberbio, jugueteando a disparos,
Las fieras se acurrucan bajo su aire sombrío.

[...] ³⁶⁴.

Ugualmente, anche in "Tanta dulzura..." il soggetto lirico ribadisce l'appartenenza sovrumana (*no es de rango humano*) del Maschile erotizzante:

[...]

Tanta dulzura no es de rango humano:
Los dioses tus pañales perfumaron,
Sobre tu sangre roja destilaron
Ojos de niño, lasitud del llano.

[...] ³⁶⁵.

La dimensione transpersonale, anonima e numenica dell'uroboro patriarcale si rifrange nelle molteplici *cabezas* senza nome di "Mis amores", in cui il soggetto lirico di Agustini si sofferma a rimembrare i propri amori passati in un elenco che si avvale di suggestioni trasfiguranti che non attengono alle dimensioni terrestri, ma al regno caotico dell'inconscio (patria del *misterio* e del *ensueño* ed in cui sono contenuti tanto l'*abismo* quanto il *cielo*):

[...]

Hay cabezas doradas a sol, como maduras...
Hay cabezas tocadas de sombra y de misterio,
Cabezas coronadas de una espina invisible,
Cabezas que sonrosa la rosa del ensueño,
Cabezas que se doblan a cojines de abismo,
Cabeza que quisieran descansar en el cielo

[...] ³⁶⁶.

Le origini apertamente archetipiche dell'uroboro patriarcale che giunge a risvegliare il desiderio del Femminile sono evidenti anche in "Para tus manos", in cui il Maschile è descritto come proveniente da un mondo ancestrale e apertamente mitico (*país tan lejos, tal vez desde el Olimpo*) che corrisponde con evidenza alla dimensione onirica (*que a veces pienso si será soñado*) dell'inconscio da cui non può prescindere ogni processo di individuazione del sé (*a traerme mi destino*):

[...]

³⁶⁴ *Ivi*, pp. 185-186.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 169.

³⁶⁶ D. Agustini, *op. cit.*, p. 282.

Tú me llagaste de un país tan lejos
Que a veces pienso si será soñado...
Venías a traerme mi destino,
Tal vez desde el Olimpo [...] ³⁶⁷.

Anche in “Mis ídolos” il Femminile si pone in uno stato di adorante prostrazione di fronte ad un’ennesima figurazione della proiezione dell’uroboro patriarcale, descritto anche qui come un’entità dai tratti divini (*divinas pupilas, divinos labios*) e di estrema potenza (*inmenso e palpitante*, dove questo secondo termine ci riconduce nuovamente all’interno della dimensione erotizzata del fremito carnale) a cui offre il proprio *vaso-corpo* sotto forma di *vívidas corolas*:

[...]
Surgió un ídolo nuevo, palpitante e inmenso!
Y eran sus divinas pupilas casi humanas
Y sus divinos labios reían a la vida.
Yo miré largamente la gran figura erguida
[...]

Y traje de los campos alegres margaritas
De vívidas corolas y de perfume santo.
[...] ³⁶⁸.

Anche nel già citato “Amor” di Ibarbourou, l’immagine di Eros che raggiunge il letto in cui è disteso il soggetto lirico si completa, assai significativamente, proprio con un’espressione (*Amor llega a mi lecho cruzando largas eras* ³⁶⁹) che lascia trapelare tutta la potenza archetipica di una figura evidentemente sradicata dalla contingenza spazio-temporale (*largas eras*), evidente rappresentazione dell’uroboro patriarcale e, nello specifico, replica simbolica del congiungimento mistico di Psiche con Eros. Ugualmente, anche in “Languidez” di Storni, citato poc’anzi, l’arrivo del *niño* con la *cabeza dorada* (che tanto ricorda l’iconografia di Eros inteso come Fanciullo divino) è prefigurato dalla ricerca dell’anima del soggetto, con chiaro intento trasformativo, da parte del *sol* che, in qualità di personificazione uroborica, non a caso insiste con il proprio tiepido tocco proprio su quelle parti del corpo che saranno languidamente accarezzate poco dopo:

[...]
Perezosa mi alma
Ha sentido que, lento,
El sol subiendo estaba
Por mis pies y tobillos
Así, como buscándola.
[...] ³⁷⁰.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 251.

³⁶⁸ *Ivi*, pp. 156-158.

³⁶⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 200.

³⁷⁰ A. Storni, *op. cit.*, pp. 230-231.

La semantica solare in qualità di simbolo uroborico-maschile ritorna con ancora maggiore evidenza in “Un sol”, in cui il Femminile reclama che il proprio desiderio carnale venga acceso (*alienta, brote la llama, si mis mundos ... inflama*) da una presenza indefinita (*espíritu sombrío*):

[...]

¿En dónde está quien mi deseo alienta?

[...]

¿En dónde está el espíritu sombrío
De cuya opacidad brote la llama?
Ah, si mis mundos con su amor inflama
Yo seré incontenible como un río.

¿En dónde está el que con su amor me envuelva?

[...]

Hielo y más hielo recogí en la vida:
Yo necesito un sol que me disuelva³⁷¹.

Il verso conclusivo esplicita chiaramente l'identificazione dell'uroboro patriarcale con il simbolo solare (*yo necesito un sol*). Anche in “Aquella tarde” (*El sol, padre de culpas, requemaba mi piel /cuando te vi llegar por entre la arboleda*³⁷²) il sole si associa alla trasgressione (*padre de culpas*) erotica (*requemaba mi piel*) del Maschile uroborico (*cuando te vi llegar*). La necessità di richiamare nella propria esistenza tutto il potere trasformante dell'erotismo caratterizza anche “Esta tarde”, in cui il Femminile nuovamente ribadisce la propria volontà di unirsi con un *hombre divino ... que haya habido mujeres infinitas*. Questa esperienza iperbolica dell'amante divino attiene chiaramente al regno delle potenze numeniche e transpersonali che si convertono in elementi trasformanti ed irrelati con ogni singola manifestazione del Femminile personalizzato. L'urgenza del desiderio, in questi versi, appare imperiosa (*y quiero amarlo ahora*), concretizzandosi nuovamente nel noto fremito (*tiembla mi boca*) che precede la caduta nell'acqua sessualizzata:

Ahora quiero amar algo lejano...

Algún hombre divino

[...]

Que haya habido mujeres infinitas
Y sepa de otras tierras, y florezca
La palabra en sus labios, perfumada:
[...]

Y quiero amarlo ahora. [...]

Tiembla mi boca y en mis dedos finos
Se deshacen mis trenzas poco a poco.

Siento un vago rumor... toda la tierra
Está cantando dulcemente... Lejos,

³⁷¹ Ivi, p. 200.

³⁷² Ivi, p. 441.

Los bosques se han cargado de corolas,
Desbordan los arroyos de sus cauces
Y las aguas se filtran en la tierra
Así como mis ojos en los ojos
Que estoy soñando embelesada.

Pero
Ya está bajando el sol tras de los montes,
[...]
La tarde ha de morir y él está lejos...
Lejos como este sol que para nunca

Se marcha y me abandona, con las manos
Hundidas en las trenzas, con la boca
Húmeda y temblorosa, con el alma
Sutilizada, ardida en la esperanza
De este amor infinito que me vuelve
Dulce y hermosa...³⁷³

Il *vago rumor* da cui è preceduto l'arrivo dell'*hombre divino* ricorda la sonorità dell'epifania dionisiaca, simboleggiata anche nella trasfigurazione del paesaggio che muta e fiorisce al suo passaggio e che precede lo scatenarsi dell'ebbrezza menadica. L'immagine dei boschi in cui sbocciano improvvisamente innumerevoli *corolas* ricorda l'offerta furiosa di un *vaso-corpo* naturale che si moltiplica in una schiera di seguaci (*infinitas mujeres*), pronte a farsi amanti del dio e che richiamano alla mente alcuni versi pronunciati dalle *Baccanti* di Euripide: *chiunque sia questo dio, signore / accoglilo in città: è grande*³⁷⁴. L'evidente visione archetipica in cui indugia il soggetto lirico si infrange improvvisamente nel rallentamento del ritmo del componimento veicolato da quel *pero*. La visione non a caso viene improvvisamente meno proprio con il ritrarsi della luce. Nuovamente, *el sol* è rappresentazione simbolica dell'uroboro patriarcale: la divinità di luce si nasconde *tras los montes, para nunca, se marcha y... abandona* il soggetto a gestire la frustrazione del proprio flusso desiderante (*alma...ardida*) bruscamente interrotto. La trasfigurazione del paesaggio che aveva fatto straripare i fiumi della terra (*desbordan los arroyos de sus cauces*) si riflette anche nello stesso *corpo-vaso* del soggetto che, dopo aver preso un contatto iniziale con il nume, è descritto in uno stato di analogo straripamento liquido (*con la boca húmeda*), ancora colto nel momento del fremito carnale (*y temblorosa*) che avrebbe dovuto precedere la mancata caduta nell'abisso della tentazione erotica (*con las manos hundidas*). Anche in "Pasó..." l'arrivo dell'uroboro si riconnette alla presenza di una divinità solare che rischiarla le tenebre grazie ad un'iconografia fatta di *auroras*

³⁷³ *Ivi*, pp. 238-239.

³⁷⁴ Euripide, *Baccanti* (769-770), cit. in. G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, p. 217.

e *luces*, alla presenza delle quali il Femminile apre, offrendolo, il proprio *corpo-vaso* (*Yo abrí de par en par las puertas de mi casa, /y el corazón abrí, tal como una ventana*):

[...]

Fue en la noche; era noche toda negra mi vida;
Mi vida era un arroyo que detiene la escarcha.
Y me dijeron: ¡Mira,
Va a pasar por tu casa!
Yo le miré: llevaba
En las manos oscuras un puñado de auroras:
En los ojos semillas de la verdad. Sus plantas
De sol estaban hechas porque irradiaban luces,
Y eran palomas, Dios, palomas sus palabras.

Yo abrí de par en par las puertas de mi casa,
Y el corazón abrí,
Tal como una ventana.
Por las ventanas entra el sol, y en esa hora
Al corazón entraron sol y palomas blancas.
[...]³⁷⁵.

L'offerta del Femminile alla trasformazione erotica dell'uroboro patriarcale si esplica in una trasfigurazione di luce che riesce persino a rischiarare la notte stessa: *por las ventanas entra el sol*. Un comune isotopismo anima anche "Matinal" di Ibarbourou in cui, come già in "Languidez" di Storni, un *rayo de sol* raggiunge il Femminile direttamente nella *alcoba*, ennesima simbolizzazione del *corpo-vaso*, ancor più intima rispetto alla *casa* della lirica precedente. Se il sole, in "Languidez", sale dai piedi fin su le gambe del soggetto, qui, invece, si spinge fino a sfiorarne la *boca* ed il *seno* come una *viva y larga, mágica lentejuela*, come una *daga fina* che assume la valenza evidente di fallo divino:

¡Oh, este rayo de sol que a mi alcoba se cuela
Como una viva y larga, mágica lentejuela!

¡Oh, este rayo del sol que en mi boca se posa
Fingiendo que en mis labios ha florido una rosa!

¡Oh, este rayo de sol que se acuesta en mi seno,
Como una daga fina sobre el cutis moreno!

¡Oh, este rayo de sol que acaso ha acariciado
La dulce y taciturna cabeza de mi amado,

Que tal vez en los labios de mi amante dormido
La misma rosa de oro que en mi boca ha florido!

Enredaste sus manos y entibiaste sus sienes
Y ahora, ¡todo hechizado por su contacto vienes!

Te colgaste a su cuello y llamaste a sus ojos
En los que anoche el sueño pusiera sus cerrojos.

³⁷⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 475.

¡Rayos de sol fragante
Que has besado mi amante!

¡Y el rayo es como una culebra de deseo
que en mi cuerpo vibrante pone su centelleo!³⁷⁶

Il simbolismo transpersonale ed uroborico della luce solare che accarezza il corpo del Femminile si esplicita nella valenza erotizzante dovuta all'accostamento diretto con il corpo fisico dell'amato mortale (*los labios de mi amante, sus manos, sus sienes, su cuello, sus ojos*). Il componimento si chiude con un riferimento alla potenza trasfigurante (*centelleo*) di questo contatto numenico che lascia il *vaso-corpo* del Femminile ancora *vibrante*, colto nuovamente nel momento del fremito della passione carnale (*culebra de deseo*). In "El surtidor de oro" di Agustini l'associazione tra la luce solare e l'uroboro patriarcale è evidente fin dal titolo stesso. Già dal primo verso ritorna il *topos* del fremito erotico che segna l'inizio della trasformazione del *corpo-vaso* del Femminile (*vibre... la taza rosa de tu boca*):

Vibre, mi musa, el surtidor de oro
La taza rosa de tu boca en besos;
De las espumas armoniosas surja
Vivo, supremo, misterioso, eterno,
El amante ideal, el esculpido
En prodigios de almas y de cuerpos;
Debe ser vivo a fuerza de soñado,
Que sangre y alma se me va en los sueños;
Ha de nacer a deslumbrar la Vida,
Y ha de ser un dios nuevo!
Las culebras azules de sus venas
Se nutren de milagro en mi cerebro...

Selle, mi musa, el surtidor de oro
La taza rosa de tu boca en besos;
El amante ideal, el esculpido
En prodigios de alma y de cuerpos,
Arraigando las uñas extrahumanas
En mi carne, solloza en mis ensueños;
—Yo no quiero más Vida que tu vida,
Son en ti los supremos elementos;
Déjame bajo el cielo de tu alma,
En la cálida tierra de tu cuerpo! —
[...] ³⁷⁷.

L'amante divino appare qui come *el amante ideal* che assume una forma corporea in virtù della potenza immaginifica dell'inconscio del soggetto lirico (*debe ser vivo a fuerza de soñado, /que sangre y alma se me va en los sueños*). Nuovamente ci si avvale del

³⁷⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 186.

³⁷⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 247.

simbolismo del fuoco, espresso dalla *tierra* resa *cálida* dalla vampate della passione anche se, in questo caso, il Femminile ravvisa nel *numen* la compresenza di tutti gli elementi a riprova del carattere divino e trascendente dello stesso (*son en ti los supremos elementos*). Anche in “Supremo idilio”, infine, troviamo ulteriori simbolismi che ruotano attorno alla figura dell’amante archetipico, descritto non solo come evidentemente connesso con la luce solare (*aurisolar diadema*), ma come diretto discendente di una *estirpe* significativamente definita come *suprema* e *nata de azules sangres* (connotazione del tutto affine alle già citate *orígenes preclaros* dell’uroboro dipinto da Storni in “El hombre sombrío”):

[...]

—¡Oh tú, flor augural de una estirpe suprema
Que duplica los pétalos sensitivos del alma,
Nata de azules sangres, aurisolar diadema
Florecida en las sienes de la Raza!... Suprema—
Mentre pulso en la noche tu corazón en calma!

—¡Oh tú que surges pálido de un gran fondo de enigma,
Como el retrato incógnito de una tela remota!...

[...] ³⁷⁸.

In questa lirica, si esplicita, infine, la componente anonima di questa presenza numenica (*retrato incógnito*), evidentemente percepita come emergente dalle profondità dell’inconscio (*surges...de un gran fondo de enigma, tela remota*). Questa *tela remota* si replica nell’immagine dei *mundos lejanos y medrosos* da cui proviene il Maschile erotizzante (*fraguas a fuego...tus pupilas*) di “Fue al pasar” (*Fraguas a fuego y sombra tus pupilas!... tan hondas / que no sé desde dónde me miraban, redondas /y oscuras como mundos lejanos y medrosos*³⁷⁹); qui, con estrema evidenza, l’uroboro affonda le proprie radici nell’indistinto (*no sé desde donde*) profondo (*tan hondas*) dell’inconscio archetipico; da qui deriva anche il Maschile che appare in “El viajero” di Storni:

Él llegaba de lejos. Viajero extraordinario
De país milenario.
Exóticos los ojos,
Fulguraban lo mismo que relámpagos rojos.

Yo estaba en mi guarida,
Temiendo que me hablara, temblorosa, escondida.

[...]

Me llamó por mi nombre, la voz dulce y sonora;
Daban luces sus manos, lo mismo que la aurora;

[...] ³⁸⁰.

³⁷⁸ *Ivi*, pp. 187-189.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 203.

³⁸⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 136.

Il Maschile proviene da abissi remoti nello spazio (*de lejos*) e nel tempo (*de país milenario*) la cui traversata, dovuta all'essenza archetipica dello stesso, lo rendono un *viajero extraordinario*. Nuovamente, infine, si noti la comune associazione dell'uroboro patriarcale con il cromatismo della passione erotica (*rojos*) che si fonde nell'isotopismo della luce solare, espressione privilegiata dell'uroboro patriarcale: *fulguraban lo mismo que relámpagos, daban luces sus manos, lo mismo que la aurora*.

3.2.2 Maleficio di sangue e sacrificio nel fuoco

La *libido* femminile afferisce alla polarità negativa del carattere trasformatore in quanto pulsione in grado di *distruggere* e di portare alla *rovina* mediante l'abuso di un *potere* inteso come *diabolico*³⁸¹, del tutto speculare alla dimensione angelica del Femminile sublimante dell'opposta polarità A+:

“L'Anima può assumere i tratti della dolce vergine ma anche della dea, della strega, dell'angelo, del demone, della mendicante, della prostituta, della compagna, dell'amazzone”³⁸².

La potenzialità distruttiva sottesa all'esperienza erotica fa sì che lo stesso processo di *seduzione* con cui si invita l'altro da sé ad abbandonarsi ai piaceri della carne ricada all'interno dei malefici e delle malie con cui la Giovane Strega attira il Maschile. La forza disgregante della seduzione (*ensueño seductor*) che favorisce la discesa regressiva verso il mondo degli istinti appare in una strofa di “Inútil soy” di Storni:

[...]
Pero, atada al ensueño seductor,
De mi instinto volví al oscuro pozo,
Pues, como algún insecto perezoso
Y voraz, yo nací para el amor.
[...]”³⁸³.

Quell'*oscuro pozo* dell'*instinto* a cui il Femminile dichiara di fare ritorno è la rappresentazione simbolica della caduta all'interno del *vaso-utero*, inteso in questa polarità A- come le “porte di quel labirinto infernale in miniatura che rappresenta l'interiorità tenebrosa e insanguinata del corpo”³⁸⁴. Durante i processi di seduzione, il Femminile attira, infatti, l'altro da sé con il risultato di irretirlo e di farlo precipitare all'interno del proprio *vaso-corpo* erotizzato. La Grande Madre, nella propria forma

³⁸¹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 307.

³⁸² G. Durand, *Strutture*, cit., p. 473.

³⁸³ A. Storni, *op. cit.*, p. 293.

³⁸⁴ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 140.

seduttiva A-, si palesa nelle poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou mediante un comune ricorso al discorso persuasivo, evidentemente connaturato al genere della letteratura erotica: secondo la teorizzazione di Jakobson, nel discorso persuasivo si esprime, infatti, proprio la funzione conativa del linguaggio, in virtù della quale si assiste con maggior frequenza alla predilezione stilistica per forme vocative e verbi declinati all'imperativo³⁸⁵. Nelle nostre autrici l'invito al godimento del contatto erotico si fonde, inoltre, al *topos* oraziano del *carpe diem*, come avviene, ad esempio, in "La inquietud fugaz" di Ibarbourou:

[...]

¡Oh, déjame que guste el dulzor del momento
fugitivo e inquieto!

¡Oh, deja que la rosa desnuda de mi boca
se te oprima a los labios!

[...] ³⁸⁶.

L'utilizzo di imperativi in tono supplice (*déjame, deja*) si somma alla presa di coscienza di quanto il *momento* presente sia *fugitivo*: la caducità della contingenza materiale appare, dunque, come la ragione che induce il Femminile a manipolare psichicamente l'amato al fine di ottenere con lui un congiungimento corporeo (*mi boca se te oprima a los labios*), volto ad eternizzare il presente. Gli stessi accenti animano anche "La hora", in cui sugli imperativi in anafora (*tómame*) si fonda la struttura del discorso persuasivo, ancora incentrato sulla caducità materiale e sul tentativo di trascendere la temporalità nell'*hic et nunc* (espresso nell'anafora di *ahora*) della comunione erotica. Questa è suggerita dai molteplici riferimenti alla concreta realtà corporea in cui si frammenta il *corpo-vaso* del soggetto lirico (*mano, cabellera, carne, ojos, piel, planta, labios*):

Tómame ahora [...]

[...] que llevo dalias nuevas en la mano.

Tómame ahora que aún es sombría
Esta taciturna cabellera mía.

Ahora, que tengo la carne olorosa,
Y los ojos limpios y la piel de rosa.

Ahora, que calza mi planta ligera
La sandalia viva de la primavera.
Ahora, que en mis labios repica la risa
Como una campana sacudida a prisa.
[...] ³⁸⁷.

³⁸⁵ Cfr. O. Rivera-Rodas, *op. cit.*, pp. 43-61.

³⁸⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 169.

Anche in "La cita" ritorna l'urgenza erotica, espressa con toni altrettanto persuasori e seduttivi. Gli occhi trasfigurati in *triángulos rojos*, che attengono al già visto *topos* del fuoco erotico, appaiono come l'unico ornamento del *corpo-vaso* della Giovane Strega erotizzata; mediante una serie di affermazioni negative (*ni un lazo, ni un ramo, me he quitado, sin oros ni sedas*), si intuisce la totale nudità, sotto al *manto negro*, del soggetto lirico:

Me he ceñida toda con un manto negro.
Estoy toda pálida, la mirada extática.
Y en los ojos tengo partida una estrella,
¡Dos triángulos rojos en mi faz hierática!

Y ves que no luzco siquiera una joya.
Ni un lazo rosado, ni un ramo de dalias,
Y hasta me he quitado las hebillas ricas
De las correhuelas de mis dos sandalias.

Mas soy esta noche, sin oros ni sedas,
esbelta y morena como un lirio vivo.
Y estoy toda ungida de esencias de nardos.
Y soy toda suave bajo el manto esquivo.

Y en mi boca pálida florece ya el trémulo
Clavel de mi beso que aguarda tu boca,
[...]

¡Descíñeme, amante! ¡Descíñeme, amante!
[...]³⁸⁸

Anche qui, come tipico nella poetica di Ibarbourou, i riferimenti sensoriali sono molteplici: la vista è solleticata dal contrasto che si ricrea tra bianco, nero e rosso (*negro, pálida, rojos, rosado, morena, lirio, pálida* ed il rosso suggerito dal *clavel*) che ricreano, in un'immagine creata mediante suggestione indiretta, le dominanti cromatiche di un corpo nudo; il tatto è implicitamente suggerito in *ungida* e *suave*, mentre l'olfatto ribadisce la propria centralità semantica tramite le menzioni di *dalias, esencias* e *nardos*. Il tripudio di sensualità si completa nell'accento al noto fremito della carne (*trémulo*) che precede la caduta nel *vaso-utero* sessualizzato a cui l'altro da sé è indotto a cedere, come si evince dall'anafora del vocativo *amante* e dell'imperativo *descíñeme*. La persuasione erotica ritorna anche in "Noche de lluvia", in cui ben tre imperativi (*espera, no te duermas, escuchemos*) appaiono già nel primo dei versi citati qui di seguito e a cui si somma anche *apoya*, semanticamente più esplicito, due versi più avanti:

[...]

³⁸⁷ *Ivi*, p. 134.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 161.

Espera, no te duermas. Escuchemos
 El ritmo de la lluvia.
 Apoya entre mis senos
 Tu frente taciturna.
 Yo sentiré el latir de tus dos sienes
 Palpitantes y tibias
 Como si fueran dos martillos vivos
 Que golpearan mi carne.
 [...] ³⁸⁹.

I riferimenti alla dimensione carnale anche qui si frammentano in un accumulo di riferimenti alla corporeità del Femminile: *senos, frente, sienes e carne*. La dimensione sensoriale, che pare ascriversi prevalentemente al regno dell'udito (*escuchemos, ritmo, lluvia, latir, martillo*), si replica in una proiezione tattile che funge da ardita metafora dell'incontro carnale tra i due amanti: questo è suggerito mediante la scelta di termini quali *ritmo, latir, palpitantes, tibia* e, soprattutto, dall'espressione *martillos vivos / que golpearan mi carne*. La persuasione erotica caratterizza anche "La invitación"; implicita già nel titolo stesso, l'urgenza della seduzione si esprime nel ritmo concitato dato da una paratassi asindetica che accosta *decídete* a *vamos* nella strofa conclusiva:

[...]
 Quererse en el campo de cara a los cielos,
 ¡Ah, tampoco sabes lo bueno que es eso!
 [...]

Decídete. Vamos. Al tornar, la casa
 Ha de parecernos más clara y más nueva
 Porque volveremos sanos y optimistas
 Como una pareja de amantes de aldea ³⁹⁰.

Una replica ancor più esplicita di questo invito ad abbandonarsi alla discesa nell'erotismo carnale si trova in "Amémonos", che apre le danze della persuasione già dal titolo sesso; questo invito, nuovamente espresso con un imperativo, si rifrange e si rafforza grazie ad una triplice anafora che funge da ossatura al componimento:

Bajo las alas rosas de este laurel florido,
 Amémonos. [...]

Amémonos. Acaso haya un fauno escondido
 Junto al tronco del dulce laurel hospitalario
 Y llore al encontrarse sin amor, solitario,
 Mirando nuestro idilio frente al prado dormido.

Amémonos. La noche clara, aromosa y mística
 Tiene no sé qué suave dulzura cabalística.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 236.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 279.

Somos grandes y solos sobre el haz de los campos.

Y se aman las luciérnagas entre nuestros cabellos,
Con estremecimientos breves como destellos
De vaga esmeralda y extraños crisolampos³⁹¹.

In questi versi, il riferimento all'erotismo non è veicolato unicamente da quell'*amémonos*, ma è implicitamente contenuto anche nell'accento al *fauno*, manifestazione simbolica dell'archetipo di Pan, e nella menzione del solito fremito carnale, proiettato qui sul mondo animale sotto forma degli *estremecimientos* amorosi delle lucciole. La medesima funzione conativa tipica del linguaggio della seduzione appare anche in "La copa del amor" di Agustini. Come nelle precedenti liriche di Ibarbourou, anche qui si apprezza la predominanza di verbi declinati all'imperativo (*bebamos, abran, ven, tómalas, bebe, marchítense*) a cui il Femminile ricorre al fine di persuadere l'amato a rispondere all'urgenza sottesa alla vocazione erotica:

Bebamos juntos en la copa egregia!
Raro licor se ofrenda a nuestras almas.
Abran mis rosas su frescura regia
A la sombra indeleble de tus palmas!

Tú despertaste mi alma adormecida
En la tumba silente de las horas;
A ti la primer sangre de mi vida
¡En los vasos de luz de mis auroras!

[...]
Y al sol naciente mi horizonte abriste.

[...]

¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!
Ven a beber mis mieles soberanas:
¡Yo soy la copa del amor pomposa
Que engarzará en tus manos sobrehumanas!

La copa erige su esplendor de llama...
¡Con qué hechizo en tus manos brillaría!
Su misteriosa exquisitez reclama
Dedos de ensueño y labios de armonía.

Tómalas y bebe, que la gloria dora
El idilio de luz de nuestras almas;
¡Marchítense las rosas de mi aurora
A la sombra indeleble de tus palmas!³⁹²

Gli imperativi di questa lirica appaiono finalizzati a indurre l'amato ad acconsentire all'unione con il *corpo-vaso* del Femminile. Questo è apertamente descritto come una *copa* il cui contenuto (*raro licor, primer sangre, mieles seobrernas, exquisitez*) è offerto in

³⁹¹ *Ivi*, pp. 137-138.

³⁹² D. Agustini, *op. cit.*, pp. 169-170.

dono all'amato che ne ha provocato la formazione: questo liquido trasformante è nato, infatti, proprio in seguito dell'apertura (*mi horizonte abriste, abran mis rosas, me siento abrir*) del *vaso-utero* del Femminile al contatto trasfigurante con il Maschile erotizzante (*al sol naciente, manos sobrehumanas*). Anche in "Íntima" ritroviamo il medesimo invito, espresso nuovamente con un imperativo suadente (*vamos* in anafora), a godere dell'apertura del *vaso-utero* (*flor nocturna*) del soggetto lirico (*yo abriré... para ti*):

[...]
Vamos más lejos en la noche, vamos
Donde ni un eco repercute en mí,
Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti³⁹³.

Gli imperativi (*desfilad*, ripetuto tre volte, e *detén*) appaiono anche in "Exaltación" di Storni, in cui il soggetto si rivolge con tono perentorio ad un gruppo di *donceles*, intimandogli di mostrarsi in tutto il loro potenziale erotizzante:

[...]
¡Oh, desfilad, donceles! ¡Lejos quede
La blanca muerte! ¡Desfilad altivos,
Los cabellos al viento, la mirada
Chispeante y bella!

[...]
¡Desfilad! Quiero veros... el más bello
Ha de ser para mí... ¡Ya está mi mano
Tendida a la visión! ¡Detén el paso,
Oh, tú, el más alto...!
[...]³⁹⁴.

In questi versi, il Femminile assume in modo manifesto i tratti della Giovane Strega incantatrice: l'accostamento di *desfilad* a *detén* associa il movimento alla stasi improvvisa, come se queste fossero condizioni provocate ed imposte al Maschile da una manipolazione magica operata dalla Grande Madre A- (come suggerito anche dal gesto della mano che si tende verso le figure maschili: *ya está mi mano /tendida a la visión*). In questa polarità si colloca tanto il Femminile archetipico che, come negli esempi proposti fin qui, offre il proprio *corpo-vaso* al contatto trasformatore e trasformante dell'Eros e incita con fare persuasivo l'altro da sé a prendere parte al banchetto erotico-mistico (in modo del tutto speculare alla *copa* spirituale e sublimata della polarità A+), quanto un parallelo Femminile che pretende per sé i fluidi trasformanti di cui il proprio *vaso-corpo* è carente, in un'evidente inversione della

³⁹³ *Ivi*, p. 164.

³⁹⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 497-498.

direzione datore-ricevente dell'opposta dimensione A+ (processo del tutto analogo alle richieste di sostentamento materiale del *vaso-utero* sterile della Madre Terribile M-). In questa lirica, questa inversione di tendenza si apprezza esplicitamente nell'espressione *ha de ser para mí*. Questa appare nuovamente anche in "La sed" di Ibarbourou, in cui la sete del Femminile attiene alla dimensione della trasformazione erotica (e quindi attinente alla polarità A-) più che a quella concretamente materiale:

Tu beso fue en mis labios
De un dulzor refrescante.
Sensación de agua viva y moras negras
Me dio tu boca amante.

Cansada me acosté sobre los pastos
Con tu brazo tendido, por apoyo.
Y me cayó tu beso entre los labios,
Como un fruto maduro de la selva
O un lavado guijarro del arroyo.

Tengo sed otra vez, amado mío.
¡Dame tu beso fresco tal como una
Piedrezuela del río!³⁹⁵

Il Femminile appare qui come un *corpo-vaso* assetato che reclama con urgenza quella *agua viva* contenuta nella *boca* dell'*amante*: pare quasi, dunque, che sia il corpo di questo a doversi fare contenitore di un'offerta trasformante in grado saziare le esigenze aspiranti (esprese da *me cayó tu beso entre los labios*) di un Femminile che anela ad assorbire il proprio nutrimento psichico-erotico. I vocativi (*amante, amado mío*) si sommano ad un imperativo che non è più, come nelle liriche citate in precedenza, un semplice invito alla condivisione, ma una vera e propria pretesa di donazione (*dame*), in evidente sovvertimento simbolico di ciò che avviene nella polarità opposta A+. Al fianco dell'immagine della Giovane Strega che persegue attivamente un riassorbimento, nella polarità A- si colloca anche il Femminile inteso come *seduttore crudele*: questo fa balenare la promessa di accesso ad un *vaso-utero* ricco di potenziale erotico-trasformativo, alimentando la *frustrazione* di un desiderio destinato a rimanere inappagato. Nella lirica intitolata significativamente "La copa" di Storni, appare proprio il Femminile inteso come seduttore beffardo (*y pensaron: ¿quién suena aquella caña / que atrae como fémina desnuda?*³⁹⁶), come espresso dall'immagine della sirena che appare in "La palabra" (*el acecho, / torvo y feroz, de la sirena negra*³⁹⁷). La suggestione della seduzione operata dalla *sirena negra* (figura che unisce in sé tanto l'arte dell'incantesimo quanto la promessa di una dissoluzione

³⁹⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 253.

³⁹⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 268.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 307.

mortifera) emerge, tra le righe, anche nella descrizione che Agustini dedica alla cugina Elisa Triaca in “En el álbum de la señorita E.T.”; qui il Femminile è definito, infatti, mediante l’associazione di termini quali *atracción*, *misterio* e *tinieblas*:

Tus grandes ojos de oriental pupila,
Vivos fulgores sin cesar irradian,
¡Son dos trozos de lumbre desprendidos
Del sol esplendoroso de la Arabia!

Son dos fúlgidos astros cuyo brillo
Apenas nubla tu pestaña negra,
Son dos astros... y tienen del abismo
La atracción, el misterio y las tinieblas.
[...]³⁹⁸.

Lo sguardo della donna (con i *vivos fulgores* che emana e che si associano a *trozos de lumbres desprendidos del sol esplendoroso* e a *fúlgidos astros*) ci riconduce nuovamente al fuoco come espressione simbolica della libido del Femminile: questo sguardo ricorda gli occhi come *triángulos rojos del corpo-vaso* del Femminile erotizzato descritto in “La cita” da Ibarbourou. In questa lirica agustiniana, la discesa catamorfica nell’abisso del vaso-utero A- è suggerita anche dalla scelta del termine *abismo*. Il Femminile come seduttore mortale si ravvisa, inoltre, anche nell’immagine di *Salomé rediviva*³⁹⁹ che appare in “Indolencia” di Storni; il *topos* di Salomé seduttrice ritorna anche in “Visión pagana” di Ibarbourou (“[...] *quedó en la sombra de amatiste / como un sensual olor de Salomé*”⁴⁰⁰) in cui il soggetto, che in questa lirica descrive la sensuale immersione del proprio corpo nudo nelle acque, si paragona a Salomé, la seduttrice crudele per antonomasia. A questa figura letteraria si associa strettamente l’immagine della danza sensuale e proprio il Femminile inteso come seduttore danzante appare in “Moderna” di Storni in cui si fa menzione esplicita anche della figura mitica di Venus, dea dell’Eros:

[...]
Yo danzaré para que todo olvides
[...]
Hasta que Venus pase por los cielos.
Mas algo acaso te será escondido,
Que pagana de un siglo empobrecido
No dejaré caer todos los velos⁴⁰¹.

La frustrazione del desiderio inappagato è suggerita, in questi versi, dall’immagine di un corpo femminile che manterrà *algo...escondido* con *velos*, rimanendo parzialmente inaccessibile allo sguardo del sedotto spettatore. La sensazione di

³⁹⁸ D. Agustini, *op. cit.*, p. 70.

³⁹⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁰⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 188.

⁴⁰¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 186.

mancato appagamento associata alla seduzione del Femminile A- torna anche nella già citata "Exaltación", in cui la Giovane Strega (*yo, la fémina*) appare del tutto consapevole del proprio potere seduttivo (*seducirte quiero*):

[...]

Una vez por los siglos, yo, la fémina,
La seducida, seducirte quiero...
No danzaré ante ti, ni en la mirada
Pondré acechanza.

Ya sé el secreto enorme: ¡la palabra!
Yo te hablaré al oído [...] ⁴⁰².

In questo caso, alla danza, menzionata come atto deliberatamente seduttivo, si allude con una negazione quando soggetto lirico dichiara di non volersi avvalere di un incantesimo visivo (*ni en la mirada*) per attrarre l'altro da sé (*acechanza*); qui, infatti, è esplicitata la predilezione per la *palabra*, intesa nel proprio potenziale di suono che incanta e, dunque, di formula magica (*ya sé el secreto enorme*), esattamente come avviene anche in "Soy": *sé la frase que encanta y que comprende* ⁴⁰³. La Giovane Strega, "in una nefasta mescolanza di incanto, magia e distruzione" ⁴⁰⁴, soggioga psichicamente l'altro da sé, ricorrendo ad un potere stregonesco che può declinarsi in sfumature variegata e multiformi. Questo potere traspare anche in un verso di Agustini tratto da "Arabesco" (*esgrimen mis pupilas sus más fuertes hechizos* ⁴⁰⁵) e in uno di Storni, contenuto in "Yo espero..." (*este mi cuarto tiene tinte de brujería* ⁴⁰⁶). Il *poder* della seduzione afferente al Femminile stregonesco (implicito nella scelta del termine *artera*) appare anche in "Divertidas estancias", in cui il soggetto lirico si rivolge a Don Giovanni, seduttore maschile per eccellenza, informandolo dell'esistenza speculare di un Femminile altrettanto consapevole del proprio potenziale trasformativo A-:

[...]

A Don Juan
Noctámbulo mochuelo,
Por fortuna tú estás
Bien dormido en el suelo
Y no despertarás.

Si tu sombra se alzada
Vería a la mujer
Midiendo con su vara
Tu aventura de ayer.

[...]

⁴⁰² *Ivi*, pp. 497-498.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 278.

⁴⁰⁴ E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 66.

⁴⁰⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 465.

Y hasta hay alguna artera,
Juguetona mujer,
Que toma tu manera
Y ensaya tu poder⁴⁰⁷.

Molteplici sono gli *incantesimi* maligni e le pratiche oscure, spesso uniti a promesse di estasi carnali, che il Femminile trasformatore negativo mette in atto per attirare a sé il Maschile. Queste azioni malefiche (qui indicate come *actos oscuros*) sono menzionate esplicitamente nel componimento LVII di *Poemas de amor* in cui il Femminile assume volutamente un'immagine *perversa*:

Me confié a ti. Quería mostrarte cuán perversa era, para obligarte a amarme perversa.
Exageré mis defectos, mis debilidades, mis actos oscuros [...] ⁴⁰⁸.

Il Femminile inteso come entità manipolante corrisponde ad una manifesta trasgressione di quei dettami imposti dalla coscienza patriarcale (impliciti nel ribaltamento di ruoli descritto nella citata "Divertidas estancias") che vorrebbe, invece, mantenere lo stesso entro ranghi comportamentali ben definiti, unicamente improntati alla passività. La volontà di disobbedire al canone etico proposto dalla coscienza patriarcale, implicitamente connessa all'esercizio delle arti stregonesche, si ravvisa, seppur con toni volutamente leggeri ed ironici, anche in "¿Qué diría?":

¿Qué diría la gente, recortada y vacía,
Si en un día fortuito, por ultrafantasía,
Me tiñera el cabello de plateado y violeta,
[...]
Cantara por las calles al compás de los violines
[...]?

¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?
¿Me quemarían como quemaron hechiceras?
[...] ⁴⁰⁹.

La libera manifestazione dell'entusiasmo (*si...cantara por las calles*) e della soggettività corporea (*si...me tiñera el cabello de plateado y violeta*) del Femminile sono esplicitamente associate alle *hechiceras* ed al rischio di rimozione (in questo caso fisica, come suggerita da *quemaron*) che questi tratti sono destinati a subire in una società retta dal monopolio della coscienza patriarcale.

La Grande Madre A- (espressa miticamente da figure di maghe quali Circe, Nausicaa, Calipso e, come abbiamo visto, le Sirene)⁴¹⁰, avvalendosi a fini manipolatori dell'eccitazione consapevole delle componenti più rapaci,

⁴⁰⁷ *Ivi*, pp. 307-308.

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 622.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 150.

⁴¹⁰ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 120.

materialistiche ed animalesche degli istinti del Maschile, inibisce l'attività volitiva e lo sviluppo comportamentale di questo, condannandolo ad uno stadio percepito come regredito o inferiore⁴¹¹. Lo scopo ultimo della seduttrice spietata è, cioè, quello di *annullare* la personalità dell'altro da sé e di farne *regredire* la coscienza⁴¹². Questa forma di regressione che la Grande Madre A- mette in atto ai danni del Maschile è ravvisabile in "El tímido amante" di Storni:

El tímido amante
Que a mi lado llega,
Me mira los ojos
Suspira y se queja:

-¿Por qué otros amores
Tuviste otra vez,
Besaste otra boca.
Ceñiste otra sien?

Al tímido amante
Le replico así:
-Te andaba buscando,
Creía morir.

[...]

Palpando las almas
Mi alma se afinó,
En el desencanto
Concebí tu amor.

Y el tímido amante
Responde a mi hablar:
—Quien amar no sabe
Es quien ama más.

Repudio tu boca
Que se aleccionó,
El amor no elige
Y es contra razón.

Luego, sus palabras
Para confirmar,
Me besa en la boca
Y suelta a llorar⁴¹³.

In questi versi, il Maschile appare del tutto dipendente (*a mi lado llega*) da un Femminile che si mostra autonomo nell'espressione del proprio erotismo (*besaste otra boca*): questo stato di soggiogamento ebbro lo rende incoerente (*repudio tu boca...me besa en la boca*), lo priva della razionalità (*es contra razón*) e, soprattutto, lo induce a regredire ad uno stato implorante (*tímido, suspira*) e capriccioso (*se queja*),

⁴¹¹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 271.

⁴¹² Cfr. *ivi*, pp. 78-80.

⁴¹³ A. Storni, *op. cit.*, pp. 316-317.

tratti che riconducono con evidenza ad uno stadio psichico infantile (*suelta a llorar*). I medesimi accenti si trovano anche nel componimento V, pubblicato su *La nota* nel 1919:

Por sus ojos malignos y sus artes ocultas, diablesa, la llamaba.
Él tenía quince años y bajó de la montaña cuando la primavera perfuma la tierra.
Su aliento era puro como el aire montañés y su alma fuerte como la piedra.
Enseñóle amor la doctora sombría.
Y una mañana lo hallaron en su lecho con la boca silenciosa, los ojos cristalinos y el cuerpo helado⁴¹⁴.

Anche qui appaiono gli incantesimi (*artes ocultas*) del Femminile trasformatore negativo (*diablesa, doctora sombría*) che inibisce lo sviluppo del Maschile, facendolo regredire al silenzio (*con la boca silenciosa*), al gelo (*el cuerpo helado*) ed all'immobilità (*ojos cristalinos*) della morte (in questo caso la compenetrazione tra Grande Madre A- ed M- è più evidente), proprio nel momento in cui esso si trova al culmine della propria fioritura psichica (*bajó de la montaña cuando la primavera perfuma la tierra*). Di fronte al potere della Giovane Strega, l'altro da sé risulta disumanizzato e convertito in belva bellicosa: "accanto alla sublimazione si pone la degradazione; è il caso della trasformazione in animale, nella quale l'uomo si perde dinanzi a un superpotere animale⁴¹⁵". In "Una", l'erotismo degradato in cui precipita (*su boca es...la tenebrosa cueva*) il Maschile è suggerito dal fatto che il Femminile (definito come *una Eva*, simbolo del peccato) si associa all'evocazione di un accoppiamento fisico descritto, nel verso conclusivo, con una durezza che attiene più al mondo animale che a quello umano (*que debe poseerla*):

Es alta y es perfecta, de radiada pupilas,
Azules, donde acecha, perezosa, una Eva.
Su piel es piel de fruta. Su blanca carne nieva
[...]

Un bosque de oro crece en sus blancas axilas.
De los árboles rompe la yema fina y nueva.
Su boca es de la muerte la tenebrosa cueva.
Su risa daña el pecho de las aves tranquilas.

Paso ayer a mi lado, las caderas redondas,
Los duros muslos tensos soliviando las blondas,
Los labios purpurados, y miedo tuve al verla,

Pues, de tal modo es ella, ya la predestinada
Que, se comprende al verla, camina, abandonada,
Hacia el hombre primero que debe poseerla⁴¹⁶.

⁴¹⁴ *Ivi*, pp. 637-638.

⁴¹⁵ E. Neumann, *Psicología*, cit., p. 303.

⁴¹⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 304.

In questa lirica, il Femminile risulta talmente erotizzato da incutere timore (*miedo tuve al verla*); questo necessita di essere stemperato dalla frammentazione dettagliata di un *corpo-vaso* che si scinde in *caderas redondas, duros muslos tensos, labios purpurados* (che attengono nuovamente al simbolismo della passione) e perfino in *blancas axilas* (il cui *bosque de oro* gode di un'audace menzione esplicita). Anche in “Supremo idilio” di Agustini ritorna l’idea della degradazione (*amargo / y mancho mortalmente el labio que me toca*) connessa al Femminile erotizzato che produce esiti nefasti (*el Mal del Mundo*):

[...]
 Soy fruto de aspereza y maldición: yo amargo
 Y mancho mortalmente el labio que me toca;
 Mi beso es flor sombría de un Otoño muy largo...
 Exprimido en tus labios dará un sabor amargo,
 Y todo el Mal del Mundo florecerá en tu boca!
 [...] ⁴¹⁷.

Nella traduzione lirica del Femminile A- nella veste di seduttore ammalianti, si assiste al ricorso a nuclei simbolico-semantiche connessi al processo di *filatura* e di *tessitura* che già abbiamo visto come tipici anche della dimensione M-, intesi ora nell'accezione di legame coercitivo di specifica natura erotica e psichica: troviamo, così, la *rete* di *intrighi*, il *labirinto* in cui ci si perde ed il *nodo indissolubile*, da intendersi come strumenti dell'incantatrice che irretisce l'altro da sé e lo strega (significativa la correlazione etimologica esistente tra “legare” e “stregare”, così come sottolineata anche da Eliade). Il soggiogamento del Maschile avviene grazie a *trame* e *malie* in cui la vittima finisce per risultare ineluttabilmente avviluppata⁴¹⁸. Questo potenziale irretente è solo vagamente suggerito, ma comunque percepibile, in “<<Toilette>> suprema” di Ibarbourou:

[...]
 Intensa coquetería
 Del contraste con la onda
 Que hará mi carne más blonda
 Entre su gasa sombría.
 Rara y divina *toalé*
 Que en la penumbra amatista
 Dará una gracia imprevista
 A mi cuerpo rosa-té.

Ninguna tela más bella
 En su pliegue ha de envolverme.
 [...]

Deja que el río me vista
 Con sus largos pliegues lilas,
 Y guarda en tus dos pupilas,

⁴¹⁷ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 187-189.

⁴¹⁸ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 122-124.

Junto al fondo de amatista,
La visión loca y suprema
De mi cuerpo embellecido
Por el oscuro vestido
Y la sombría diadema⁴¹⁹.

L'acqua, evidente espressione di una proiezione del Femminile intrigante sul paesaggio naturale, è dipinta qui come *tela...bella* che avvolge *en su pliegue* il corpo nudo del soggetto lirico che, con questo bagno, compie un rito di seduzione (*intensa coquetería*). Questo avvolgimento che incanta si replica nell'immagine de *la visión loca y suprema* del Femminile erotizzato che si fissa fin dentro l'anima del Maschile (*guarda en tus dos pupilas*), in un atto di cattura psichica che, per quanto impalpabile, non per questo manca di forza. Il tema della rete amorosa torna anche in "Lluvia pasada" di Storni, in cui il Femminile gode di una simbolizzazione che lo rende analogo alle produzioni vegetali che necessitano di supporti adatti (*telas, redes, cribas, mallas*) su cui avvolgersi:

[...]
Tú, ¿dónde te ocultas, tú, que no has logrado
Todavía telas, redes, cribas, mallas,
Donde enredarían mis flores-azules
Vencidas de amores a dulces palabras?
[...]⁴²⁰.

Anche in "La tarde" di Ibarbourou il Femminile trasformato dal contatto erotico (*ebria*) si rivolge al proprio interlocutore amoroso menzionando apertamente la propria natura sinuosa ed avvolgente che la rende assimilabile ad una *enredadera*:

[...]
Estoy ebria de tarde, de viento y primavera.
¿No sientes en mis trenzas olor a trigo ondeante?
¿No me hallas hoy flexible como una enredadera?
[...]⁴²¹.

Il *topos* della rete erotica ritorna anche in "Si pudiera" di Storni in cui il Femminile, seduttore crudele, gioca con la propria preda, stringendo ed allentando la presa su di essa, osservando con cinico distacco la sua sofferenza (*te veía sufrir entre mis redes, / y te dejaba, y luego te atraía*⁴²²). Anche "Dulce y sombrío", a sua volta, ricorre ad un'immagine di cattura (*prisionero*) del Maschile subordinato al potere d'attrazione della Giovane Strega:

¿Dónde estarás ahora? Eras tan dulce, niño,
De los cabellos rubios y los ojos de acero...
Niño que a pesar mío fuiste mi prisionero.

⁴¹⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., pp. 151-152.

⁴²⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 119.

⁴²¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 260.

⁴²² A. Storni, *op. cit.*, pp. 516-518.

[...] ⁴²³.

Le malie erotiche sanno assumere forme più oblique, come quelle suggerite in "Date a volar" in cui il Femminile solo apparentemente manifesta la propria indifferenza nel creare legami amorosi di natura coercitiva (*mi amor no te detiene*):

[...]
Echa a volar... mi amor no te detiene,
[...]

Para que tanta sed bebiendo cures
Hay numerosas sendas para ti...
Pero se hace la noche: no te apures...
Todas traen a mí... ⁴²⁴

Pochi versi più avanti, però, si sottolinea ironicamente come le *numerosas sendas* che si lasciano a disposizione dell'altro da sé siano tali solo in apparenza giacché tutte, indistintamente, lo ricondurranno inevitabilmente tra le braccia del soggetto lirico (*todas traen a mí...*). Le catene con cui il Femminile erotizzato lega a sé si fanno più esplicite in "Ofrendando el libro", in cui Agustini dedica proprio alla figura archetipica di Eros la raccolta *Los cálices vacíos*:

Porque haces tu can de leona
Más fuerte de la Vida, y la aprisiona
La cadena de rosas de tu brazo.
[...] ⁴²⁵.

In questi versi, il legame erotico è personificato nella figura del dio dell'amore, dotato, qui, di braccia in grado di trattenere, con una *cadena de rosas*, persino la vita stessa. Gli stessi nuclei simbolici costituiscono la struttura tematica portante anche di "La Espera" di Ibarbourou, in cui centrale risulta la rete di incantesimi orditi dalla Giovane Strega affinché il proprio amato, una volta giunto a lei, non possa più allontanarsi da lei:

¡Oh lino, madura, que quiero tejer
Sábanas del lecho donde dormirá
Mi amante, que pronto, pronto tornará
(Con la primavera tiene que volver.)

¡Oh rosa, tu prieto capullo despliega!
[...]
Concentra colores, recoge fragancia,
Dilata tus poros, que mi amante llega.

Trabará con grillo de oro sus piernas,
cadenas livianas del más limpio acero,
encargué con prisa, con prisa al herrero
Amor, que las hace brillantes y eternas.

⁴²³ *Ivi.*, 176.

⁴²⁴ *Ivi.*, p. 182.

⁴²⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 226.

Y sembré amapolas en toda la huerta.
 ¡Que nunca recuerde caminos ni sendas!
 Fatiga: en sus nervios aprieta tus vendas.
 Molicie: sé el perro que guarde la puerta⁴²⁶.

In questa lirica è esplicito il *topos* della *rete* e della *tessitura* con cui il Femminile A- si appresta ad irretire l'amato (*quiero tejer, trabaré, aprieta tus vendas*): questo si perfeziona nell'immagine della *catena* la cui produzione è incaricata direttamente ad Eros, ed in cui le *cadenas eternas* del *herrero* /*Amor* corrispondono alla *cadena de rosa* attribuita a questa entità archetipica nella precedente lirica di Agustini. "La Espera" esplicita tutta la familiarità del Femminile A- con il mondo naturale: questo si rivolge al *lino* ed alla *rosa* con una serie di imperativi (*madura, despliega, concentra, recoge, dilata*) che li rende affini a servitori vegetali sottoposti alla volontà dalla Grande Madre A- e, dunque, da essa manipolabili a seconda dei propri interessi personali. Le piante e le erbe non solo rappresentano la fonte privilegiata di nutrimento, come avviene nella polarità material-materno (M+), o i medicinali ed elisir spirituali della polarità spirituale e sublimante A+. A questa polarità A- dell'archetipo appartengono, infatti, tutte le espressioni dell'*acqua trasformatrice* negativa: nell'*utero-vaso-calderone* della Giovane Strega la potenzialità trasformante di piante ed erbe (quali oppio, tabacco, semi o tuberi) si unisce a quella dei fluidi nefasti, ottenendo per distillazione le *bevande inebrianti*, le *pozioni*, gli *infusi*, i *veleni* ed i *farmaci* che, inducendo *sonno* e *stupore*, *stimolazione* ed *ebbrezza*, degradano chiunque venga in contatto con essi. Questo tipo di saggezza naturale ricade tra le conoscenze da sempre associate al Femminile: esso, infatti, domina, tanto in positivo quanto, come in questo caso, in negativo, ogni processo di crescita e di decrescita⁴²⁷. Il Femminile che Ibarbourou tratteggia in "La Espera" è, quindi, ulteriormente ascrivibile a questa specifica posizione archetipica anche in virtù dell'esplicita menzione al filtro d'oblio che deriva dalle *amapolas* di cui questo ha disseminato il proprio *corpo-vaso* (qui simboleggiato dal microcosmo chiuso de *la huerta*). L'acqua incantatrice appare anche in "Visión pagana" di Ibarbourou:

[...]
 Me soñaba una ninfa entre las ondas
 Verdosas, bajo el tul de la arboleda,
 Que se extendía en un dosel de seda,
 Sobre las aguas mágicas y hondas.
 [...]⁴²⁸.

⁴²⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 132.

⁴²⁷ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 293.

⁴²⁸ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 188.

Il Femminile si identifica con una *ninfa entre las ondas*, immersa in acque descritte significativamente come *mágicas*, descrivendosi, cioè, al pari di un'ondina malefica⁴²⁹ che attira il Maschile nello stagno per farlo precipitare nell'abisso inconscio delle proprie acque uterine sessualizzate (come suggerito dal fatto che le *aguas* non solo sono descritte come *mágicas* ma anche apertamente connotate come *hondas*):

“Le ninfe sono anch'esse generatrici di follia. [...]. Le ninfe prendono possesso di uomini da loro prescelti, che incontrano al di fuori degli spazi abitati; lì, la presenza delle ninfe può diventare minacciosa, e il loro abbraccio può rapire per sempre un uomo dalla vita. Così avvenne a Ila che fu risucchiato nella sorgente da una ninfa che si era invaghita di lui, e allo stesso modo i ninfolepti vengono scelti dalle gentili figure invisibili che rendono tutta divina la natura con la loro pervasiva presenza”⁴³⁰.

Il filtro inebriante al cui uso è avvezza la Giovane Strega torna in Moderna di Storni (*ya habré de darte la embriaguez que pides*⁴³¹), così come in “Lamentaciones” di Ibarbourou (*boca que desdeña la miel de la fruta. / Pide, en cambio, el vaso lleno de cicuta*⁴³²), in cui la trasformazione degradante è invocata dal Femminile stesso, disperato per la privazione del contatto con l'uroboro patriarcale. La trasfigurazione inebriante è un tema che appare anche nella già citata “Ofrendando el libro” di Agustini in cui ad Eros si attribuisce il possesso e l'utilizzo del *lis embriagador*:

[...]
 Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
 Como en broche de místicos diamantes
 El más embriagador lis de la Muerte.
 [...] ⁴³³.

In “El poeta y la diosa” la figura della Giovane Strega ed il suo mondo magico ricco di pozioni che alterano la coscienza acquisisce una centralità ancora maggiore. Qui il soggetto lirico sperimenta una comunione con una proiezione esterna del Femminile erotizzato, guadagnando l'accesso alle dimensioni più trasformanti ed inquietanti di un *vaso-utero* presentato come *gruta misteriosa* e come *galería*, significativamente protetta da una *mámpara hirsuta*, evidente rappresentazione simbolica dei genitali femminili:

Entré temblando a la gruta
 Misteriosa cuya puerta
 Cubre una mámpara hirsuta
 De cardos y de cicuta,
 Crucé temblando la incierta

⁴²⁹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 115.

⁴³⁰ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 98.

⁴³¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 186.

⁴³² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 147.

⁴³³ D. Agustini, *op. cit.*, p. 226.

Sombra de una galería
En que acechar parecía
La guadaña de la muerte.
—El Miedo erguido blandía
Como un triunfo mi alma fuerte—.

[...]

Con sus dedos sibilinos
Como un enigma que ispira
En cien vasos opalinos
Escancióme raros vinos
A la sombra de una lira...
Un verde licor violento
Tras cuyos almos delirios
Acecha un diablo sangriento;
Otro color pensamiento
Con sueños a luz de cirios...
Y nobles zumos añejos

Con la fuerza de lo puro
Vinos nuevos [...]

Y gusté todos los vinos
De la maga, todos finos
Y —¡oh Dios! — de distintos modos,
Todos deliciosos, bellos!...
—Poned un poco de todos!⁴³⁴

La presenza della *cicuta* come ornamento della *mámpara* che segnala l'ingresso nelle profondità della *gruta* contribuisce a connotare la discesa in questo abisso come un viaggio verso il regno della dissoluzione (espressa dalla *guadaña de la muerte*) operata della Giovane Strega. Alla *cicuta* si sommano i *raros vinos* e *vinos nuevos* che questa versa in *vasos opalinos* affinché il soggetto lirico possa berne (*y gusté todos los vinos / de la maga*). Non è casuale neppure la menzione del vino: bevanda inebriante sacra a Dioniso, archetipo in connessione tanto con le dimensioni irrazionali dell'inconscio quanto con quelle dell'ebbrezza orgiastica, entrambe da collocarsi in questa dimensione A-. Al vino si aggiunge il *verde licor* la cui connotazione cromatica riconduce direttamente alla sfera dei veleni vegetali dall'alto potere distruttivo, come ribadito dalla scelta dell'aggettivo *violento* e dal riferimento diretto ai *delirios* da questo indotti; il corollario simbolico dell'incantatrice si perfeziona con la menzione di altri simboli afferenti al mondo delle acque trasformanti, come i *zumos*, definiti *añejos* in virtù della valenza numenica degli stessi, afferenti a quella temporalità in cui si sono radicate le primitive esperienze umane da cui gli archetipi stessi derivano. In questa lirica, infine, notiamo come l'antro della Giovane Strega si avvalga di cromatismi simbolici già noti: non solo il colore stesso del vino riconduce

⁴³⁴ *Ivi*, pp. 130-131.

al rosso della passione erotica, ma durante i deliri provocati dall'assunzione di questi infusi appare un *diablo* significativamente *sangriento*. Abbiamo già visto, nel paragrafo precedente, come il sangue si unisca in un comune isotopismo con il fuoco nel simboleggiare la trasformazione erotica; è opportuno, in queste sede in cui all'erotismo si sommano malefici e magie, soffermarci ulteriormente sul liquido ematico, del tutto centrale in questa polarità archetipale. La comparsa del *sangue mestruale*, momento fondante dei Misteri di Trasformazione del Femminile, si connette archetipicamente alla presa di coscienza del Femminile in merito alla propria sessualità, costituendosi come segnale di profonda distinzione che la scinde con forza dal principio Maschile. Il sangue si collega strettamente alla fase dell'incantatrice proprio in virtù del profondo potenziale di connessione con le acque trasformanti in negativo che afferiscono alla Giovane Strega: esiste, infatti, un isomorfismo terrificante che si lega al sangue, inteso tanto come espressione della morte fisica quanto come momento di dissoluzione psichica attraverso l'erotismo: "si può dire che l'archetipo dell'elemento acquatico nefasto è proprio il sangue mestruale"⁴³⁵. Se il fluire delle *acque* e l'alternarsi delle *fasi lunari* sono nuclei fondanti della simbologia trasformatrice dell'archetipo della Grande Madre, si intuisce facilmente la potenza simbolica del *sangue mestruale*; proprio questo è riconducibile al mondo dei malefici e degli incantesimi (e, ancor più nello specifico, di quelli afferenti all'ambito amoroso-erotico): la "poetica del sangue" è, dunque, profondamente e indissolubilmente avvinta alla "poetica del dramma e dei malefici tenebrosi"⁴³⁶. La dimensione fortemente sessualizzata dei rituali del Femminile trasformatore negativo (A-) è più che evidente, inoltre, quando si ricorda la componente ermetico-esoterica di tutti gli antichi riti di iniziazione femminili connessi alla fertilità e ai misteri del concepimento: questi non solo riguardavano l'uso di erbe ed infusi, ma anche nozioni sulla gestione stessa del sangue mestruale (il tabù per antonomasia), delle misure anticoncezionali, dei filtri magici e delle pozioni amorose⁴³⁷. Non a caso molte divinità lunari, come Artemide, Ecate, Anaitis e Freyja, "esibiscono attributi ginecologici"⁴³⁸. L'utero della *donna-vaso* appare in questa sfumatura dell'archetipo della Grande Madre come il *calderone* in cui si compie la preparazione alchemica degli incantesimi seduttivi, come la *coppa di sangue* in cui si operano i sacrifici: "si potrà attribuire [...] all'acqua cattiva una somma infinita di malefici. Si potrà *maleficizzarla*; si potrà, cioè, attraverso di lei, dare una

⁴³⁵ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 115.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 124.

⁴³⁷ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 290.

⁴³⁸ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 117.

forma attiva al male”⁴³⁹. Anche in “El poeta y la diosa” di Agustini, ad esempio, è possibile ravvisare un ulteriore riferimento al sangue inteso in questo senso appena descritto: questa allusione appare quasi occultata in questo luogo di malefici, ben più celata di quanto non lo sia quello implicito nella già citata immagine del *diablo sangriento*. Nella menzione che il soggetto lirico fa dei *vinos nuevos* è, infatti, possibile, grazie al cromatismo del rosso che fonde il vino al sangue, rintracciare un riferimento indiretto alla comparsa del sangue mestruale (sangue nuovo che segna l'avvio del ciclo femminile, analogo della luna nuova) che trova la propria perfetta collocazione simbolica all'interno del *vaso-utero-gruta misteriosa* in cui opera la Giovane Strega. Un'allusione al simbolismo del sangue mestruale appare anche in alcuni versi già citati di “Como la primavera” di Ibarbourou, in cui il *vaso-utero* del Femminile erotizzato è descritto nel momento di massima fioritura della sessualità, come si intuisce dall'accento alla *sangre nueva* da intendersi nella connotazione descritta finora: *te amo y soy joven, huelo a primavera/ Este olor que sientes es de carne firme, de mejillas claras y de sangre nueva*⁴⁴⁰. I medesimi accenti tematici caratterizzano anche una lirica di Storni (anch'essa, come le altre due autrici, si avvale di una poetica fortemente incentrata sul simbolismo del sangue⁴⁴¹), intitolata “Vida”:

Mis nervios están locos, en las venas
La sangre hierve, líquido de fuego
Salta a mis labios donde finge luego
La alegría de todas las verbenas.

[...]

El mundo late; toda su armonía
La siento tan vibrante que hago mía
Cuanto escancio en su trova de hechicera.
[...]”⁴⁴².

Qui l'antra della Giovane Strega (*trova de hechicera*) e le sue pozioni inebrianti (*escancio*) sono menzionati altrettanto esplicitamente come già avveniva nell'ultima lirica di Agustini: non stupisce imbattersi nuovamente tanto nel fremito carnale (*el mundo late, la siento ... vibrante*) quanto nel riferimento al sangue, sempre all'interno dell'isotopismo che lo unisce al fuoco (*líquido de fuego*) che *hierve* come un filtro lasciato a sobbollire nella storta alchemica. In “El fuerte lazo” di Ibarbourou, il Femminile, come abbiamo visto in precedenza, subisce un processo trasformativo, crescendo, fiorendo, fluendo e mettendo ali, in parallelo ad una costante e crescente

⁴³⁹ G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 157.

⁴⁴⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 235.

⁴⁴¹ Cfr. B. Sarlo, *op. cit.*, pp. 43-45.

⁴⁴² A. Storni, *op. cit.*, p. 45.

richiesta di offrirsi in sacrificio. Ci interessa sottolineare, in questa sede, la parte conclusiva di questo componimento: l'ultimo distico permette, infatti, di evincere una collocazione semantico-simbolica duplice rispetto alle già descritte simbologie afferenti afferiscono alla polarità M-. Dopo la trasformazione attuata per l'altro da sé, il Femminile sanguina (*sangre del costado / manaré*):

[...]

Sangre del costado
Manaré, mi amado.

[...].

Me veras reír
Viéndome sufrir.

Y tú llorarás
Y entonces... ¡más mío que nunca serás!⁴⁴³

Proprio nella comparsa di questo sangue, il Femminile muta il proprio volto in quello della Giovane Strega intenta a tessere il *fuerte lazo* che le serve per soggiogare l'amato: *¡más mío que nunca serás!* La dinamica in atto tra donna-vittima-passiva e uomo-carnefice-attivo (così come pareva implicito nella sequenza di verbi d'azione che, in tutta la lirica, sono attribuiti all'interlocutore lirico maschile) nella chiusa viene radicalmente sovvertita. Il Femminile che, con l'atteggiamento perentorio tipico della già vista retorica persuasiva che si avvale di imperativi, ha imposto all'altro da sé la propria graduale esecuzione, in coda alla lirica acquista un improvviso ed inaspettato vigore: l'uomo, da agente indiscusso quale appariva nelle strofe precedenti, si converte, così, in oggetto inerte tra le mani della donna seduttrice, nel momento in cui questa fa ricorso al potere malefico sotteso all'utilizzo del sangue. Anche in virtù di quest'ultimo esempio, si intendono meglio i molteplici riferimenti al sangue presenti nelle poetiche delle tre autrici che hanno trovato spazio nel paragrafo precedente: molti di questi, per quanto non evidentemente connessi al mondo della magia lunare del Femminile A-, si sommano a questo nel farsi espressione della dimensione erotizzata e, quindi, trasformante dello stesso.

La dimensione liquida in cui si colloca il Femminile A- con tutto il suo corollario di seduzioni e di veleni si ricollega al simbolismo del serpente. In virtù della sua natura ondeggiante (e, quindi, liquidamente sinuosa), dell'evidente connessione di questo animale con il veleno⁴⁴⁴ (acqua trasformante negativa) e della connotazione uroborica che lo identifica come Femminile e Maschile al tempo stesso, il serpente

⁴⁴³ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., pp. 140-141.

⁴⁴⁴ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 392.

può assumere la valenza simbolica tanto del desiderio erotico del Femminile quanto della seduzione operata dalla donna in qualità di ammalante incantatrice. In “Una” di Storni, la già citata descrizione della donna seduttrice si arricchisce non a caso di un dettaglio significativo in tal senso: *y sus trenzas se tuercen como gruesas anguilas*⁴⁴⁵. Anche in “La cita” di Ibarbourou il *deseo* è esplicitamente equiparato ad una *serpentina* (*y a mis manos largas se se enrosca el deseo / como una invisible serpentina loca*⁴⁴⁶), esattamente come avviene in “Visión”, in cui il Femmine agustiniano assimila il proprio *deseo* e la propria *mirada* ad una *culebra* strisciante che si avvinghia attorno al corpo dell’amato:

[...]
Y era mi mirada una culebra
apuntada entre zarzas de pestañas,
al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
glisando entre los riscos de la sombra
ja la estatua de lirios de tu cuerpo!
[...] ⁴⁴⁷.

Il fremito interiore che ascende lungo il corpo come un serpente si trova anche in “Fiera de amor” in cui il *deseo* prende la forma di *hiedra* che, nell’accostamento con l’aggettivo *fulmínea*, perde la connotazione vegetale per assumere, seppur implicitamente, quel dinamismo (*ascendió... hasta mi pecho*) e quella dirompenza che sono propri del simbolismo ofidico:

[...]
Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra
Ascendió mi deseo como fulmínea hiedra
Hasta el pecho [...] ⁴⁴⁸.

Il medesimo fremito animale appare anche in “Lo que soy para ti” (*fuelle, / que a tus pies ondula como una serpiente*⁴⁴⁹) ed in “Insomnio” di Ibarbourou, in cui il tormento della passione erotica (rappresentato dal *látigo, rojo* come le fiamme di Eros, in aperto contrasto con la purezza bianca di *sábanas* che, a loro volta, ci riconducono al mondo sensuale dell’alcova) costringe il soggetto ad agitarsi come un *haz de culebras*:

[...]
Y en el blanco mantel de las sábanas
Me agito intranquila,
Como un haz de culebras trenzadas
Que el látigo rojo
Del insomnio, implacable, fustiga.

⁴⁴⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 304.

⁴⁴⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 161.

⁴⁴⁷ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 236-237.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 248.

⁴⁴⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 133.

[...] ⁴⁵⁰.

L'affinità del Femminile desiderante con il serpente si ravvisa anche in "La dulce sed" di Storni, in cui all'ipotetica uccisione de *la serpiente* da parte del cacciatore, il Femminile si mostra pronto alla vendetta; questa si compie mediante una replica antropomorfa delle spire dell'animale (che animano la *cabellera*) in cui l'altro da sé risulta fatalmente irretito:

[...]

"Si el cazador a la serpiente priva
"De vida, yo, aguardándolo a la vera
"Del bosque véngola: mi cabellera
"Lo abraza más que aquello y no se esquila.

[...] ⁴⁵¹.

Lo stesso tema si perfeziona anche in "Romance de la venganza" dove ritorna il *topos* dell'uccisione del cacciatore per vendicare la morte del serpente; nuovamente ci troviamo di fronte ad un Femminile ammaliatore che utilizza la propria *cabellera* come spire avvolgenti (*lo até*), sottoponendo il Maschile alla distruzione che deriva dal contatto erotico con la Giovane Strega (*lo besé tan dulcemente ¡ique le partí el corazón!*):

[...]

Lo até con mi cabellera
Y dominé su furor.

[...]

Mas no lo maté con armas,
Busqué una muerte peor:
Lo besé tan dulcemente
¡Que le partí el corazón!
[...] ⁴⁵².

L'identificazione esplicita del Femminile seduttore con il serpente (*en mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!*) appare con estrema chiarezza in "Serpentina" di Agustini; qui il soggetto lirico si muove sinuosamente (*gliso y ondulo*), fondendo il simbolismo animale con quello acquatico:

En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!
Gliso y ondulo como una corriente;
Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
Son mis ojos; la punta del encanto
Es mi lengua... ¡y atraigo como el llanto!
Soy un pomo de abismo.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 157.

⁴⁵¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 519.

⁴⁵² *Ivi*, pp. 310-311.

Mi cuerpo es una cinta de delicia,
Glisa y ondula como una caricia...

Y en mis sueños de odio, ¡soy serpiente!
Mi lengua es una venenosa fuente;
Mi testa es la luzbética diadema,
Haz de la muerte, en un fatal soslayo
Son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
¡Es la vaina del rayo!

Si así sueño mi carne, así es mi mente:
Un cuerpo largo, largo de serpiente,
Vibrando eterna, ¡voluptuosamente!⁴⁵³

In questa lirica, l'associazione tra il Femminile, il serpente e le arti magiche della Giovane Strega appare evidente nella menzione dell'*hipnotismo* (manipolazione psichica che si avvale dello stesso movimento ondulante del serpente) e delle *píldoras de insomnio*, entrambi intesi come stati di soggiogamento psichico provocati dallo sguardo del Femminile. Anche l'incantesimo verbale (*la punta del encanto / es mi lengua*) con cui si dà corpo a quell'attrazione (*atraigo*) che conduce l'altro da sé a precipitare nell'*abismo* del *vaso-utero* è un tema centrale in questi versi. L'immagine del serpente si replica, inoltre, nella stessa assimilazione del corpo del soggetto lirico ad una *cinta*. Nella seconda parte del componimento (che si apre con un'anafora con variatio che replica il primo verso, sdoppiando, di fatto, il Femminile tra *sueños de amor* e *sueños de odio*), si enfatizza maggiormente l'aspetto della trasformazione negativa (e, dunque, distruttiva) connaturata al Femminile seduttore. Qui, infatti, la *lengua*, da semplice *encanto*, si muta in *venenosa fuente* e lo sguardo ipnotico ed inebriante della prima strofa si muta in un *fatal soslayo*. L'associazione del serpente con il godimento erotico è data con chiarezza soprattutto nella chiusa del componimento in cui l'animale è descritto in preda ad una voluttuosa ed eterna vibrazione (*Vibrando eterna, ¡voluptuosamente!*). Questa lirica vanta una precedente versione, intitolata "Diabólica":

En mis sueños de amor, yo soy serpiente.
Mi largo cuerpo ondula pedrerías;
Mi lengua es una venenosa fuente;
Mis ojos son dos esmeraldas frías.

Voy siguiendo tus huellas cautamente
Por sendas largas, tan sombrías
Que han de ir a la luz en que confías...
Y al fin te alcanzo, en tu pureza hiriente.
Blando en la sombra un devorante abrazo...
Y al fin me siento el hechizado lazo
Que te atará al Infierno eternamente!⁴⁵⁴

⁴⁵³ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 294-295.

Ai nuclei semantico-simbolici descritti in precedenza, si somma qui l'immagine del legame funesto (*devorante abrazo, hechizado lazo, atará*) che precede la caduta nel *vaso-utero* sessualizzato (*Infierno*). La medesima associazione tra donna seduttrice e serpente si trova anche in "Femenina" di Storni, in cui il soggetto si rivolge direttamente a Baudelaire, commentando con questo illustre interlocutore la figura di Jeanne Duval, ispiratrice di molte liriche de *I fiori del male*:

Baudelaire: yo me acuerdo de tus Flores del mal
En que hablas de una horrible y perversa judía
Acaso como el cuerpo de las serpientes fría,
En lágrima indocta, y en el daño genial.

Pero a su lado no eras tan pobre, Baudelaire:
De sus formas vendidas, y de su cabellera
Y de sus ondulantes caricias de pantera,
Hombre al cabo, lograbas un poco de placer.

Pero yo, femenina, Baudelaire, ¿qué me hago
De este hombre calmo y prieto como un gélido lago,
[...]

En cuyo enjuto pecho salino no han podido
Ni mi cálido aliento, ni mi beso rendido,
Hacer brotar un poco de generosidad?⁴⁵⁵

In questi versi, il Femminile lamenta l'assenza di un principio Maschile seduttore che sappia risvegliare in esso il fuoco della passione (il proprio uomo è descritto, infatti, per contrasto come un *gélido lago*); il soggetto dipinge la musa baudelaيرية, espressamente intesa come fonte di piacere carnale (*placer*), come una pantera (seguendo il già visto teriomorfismo animale secondo cui il Femminile F- si associa alle belve feroci). Le *caricias ondulantes* di questa ricordano, a loro volta, il simbolismo ofidico, esplicitamente presente nella menzione del *cuerpo de las serpientes fría*. Il Femminile seduttore e distruttivo, inteso come frutto de *la Tierra*, anima anche le seguenti strofe tratte da "La lujuria vencida por el dolor":

[...]
Los ojos son trasuntos de un extraño poder,
Las uñas, de diamantes, tiene suma elegancia,
Su risa es una mueca que sabe a quiromancia
Y en su vientre, sin sangre, se presente el no ser.

Bajo su horrible influjo que estremece la tierra
Su boca de rubíes es un filtro que encierra,
En cálices de rosas, la ponzoña fatal.
Y con el cruel veneno que de sus labios fluye
Ataca los cerebros y las Razas destruye
Malditos, sus entrañas, por la sierpe del mal.
[...]⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 294 (in nota).

⁴⁵⁵ A. Storni, *op. cit.* p. 294.

L'unico tratto atipico di questi versi è la descrizione del *vaso-utero* della Giovane Strega ammaliante come *ventre sin sangre*. Al di là di questa anomalia simbolica (da cui risalta la vacuità di un *corpo-vaso* che necessita la sottrazione di fluidi altrui per completarsi), notiamo come anche qui compaiano tutti i *topoi* che finora abbiamo visto essere ricorrenti nella traduzione lirica della Grande Madre A-, quali il cromatismo del fuoco passionale (*rubíes*) ed il potere attrattivo (*extraño poder*) di un Femminile che, avvalendosi di arti magiche (*quiromancia*), veleni (*ponzoña fatal, cruel veneno*) e filtri (*su boca... es un filtro*), si lega al simbolismo ofidico (*sierpe del mal*), e si fa causa di distruzione (*las Razas destruye*) per chi precipiti in esso (*sus entrañas*). Anche in "Hastío" di Ibarbourou ritorna l'immagine della Giovane Strega, nella figura di *Magdalena*, associata, seppur indirettamente, al simbolismo del serpente (*hoy es mi alma un nido de serpientes*):

Magdalena: yo a veces envidio lo que fuiste.
Me aburre esta existencia tan monótona y triste.
Hoy daría mi alma por los mil esplendores
Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores.

Y después, el sayal gris de los penitentes.
¿Qué importa? Hoy es mi alma un nido de serpientes.
Me vengo del hastío ensoñando el pecado,
Y siento entre mis labios la miel de lo vedado.

El inmenso bostezo de mi paz cambiaría
Por el barro dorado de tus noches de orgía,
[...]⁴⁵⁷.

In questa lirica si celebra il *vaso-utero* del Femminile erotizzato che vive liberamente il fremito della passione carnale. Quest'ultima è resa dalla menzione di quelle *noches de orgía* che, secondo il filtro della coscienza patriarcale (aderente alla tradizione giudaico-cristiana), si classificano come *el pecado* e *lo vedado*: allo sguardo della coscienza patriarcale, infatti, serpente e peccato di Eva si equivalgono. All'interno di questo *vaso-utero* erotizzato precipitano, sedotte, innumerevoli figure maschili (*vértigo de abismo de tus cien mil amores*).

Nel primo capitolo si è esplicitata non solo la dimensione fortemente teriomorfa della Grande Madre negativa, ma anche quanto il simbolismo del serpente possa intendersi come espressione della componente uroborica dell'archetipo. Non stupisce, dunque, che nelle poetiche delle tre autrici alla frequenza del *topos* del *serpente* si sommino i già descritti tratti ermafroditi che a questo competono. Questo animale, in quanto espressione del Maschile in virtù dell'evidente simbolismo fallico da esso veicolato, può apparire, infatti, anche come manifestazione simbolica del

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 442.

⁴⁵⁷ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 156.

desiderio erotico e carnale del Femminile conseguente all'irruzione dell'uroboro patriarcale. Il serpente, nelle poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou appare, così, anche come simbolo del Maschile che, lungo l'asse A, giunge a risvegliare il Femminile al desiderio erotico. Ciò avviene, ad esempio, nel caso del soggetto lirico di "Supremo idilio" di Agustini (*Enróscate, ¡oh serpiente caída de mi Estrella /Sombría a mi ardoroso tronco primaveral!...*⁴⁵⁸): non è casuale la comparsa, in questo componimento incentrato sul già descritto *topos* dell'amante divino, proprio di una *serpiente* che il Femminile invita ad avvolgersi attorno al proprio *corpo-vaso* (*tronco*), risvegliato al desiderio (*primaveral*). Ricordiamo, inoltre, anche *las culebras azules* con cui sono metaforicamente descritte le vene dell'*amante ideal* di "El surtidor de oro" e la menzione de *la culebra del deseo* che si associa al caldo tocco del *rayo de sol* in "Matinal" di Ibarbourou. Anche in "Alma muerta" di Storni l'invocazione di un fremito di passione che giunga a trasfigurare la propria essenza interiore (come suggerito dal verbo *sacudir*) è preceduta proprio dall'immagine di *serpientes* che si agitano e si ergono al lato del soggetto lirico:

[...]

Moviéndose serpientes a mi lado
Hasta mi boca alzaron la cabeza.

[...]

Oh sol fecundo, tierra enardecida,
Cielo estrellado, mar enorme, selva,
Entraos por mi alma, sacudidla.

[...] ⁴⁵⁹.

In modo del tutto analogo, anche in "Lo imposible" di Ibarbourou *la serpiente/culebra negra* è simbolo del turbamento emotivo interiore provocato nel Femminile dal contatto con il Maschile:

[...]

¡Convertir en metal la greda viva,
La greda miserable y sensitiva
Donde ha hecho nido la culebra negra
Y eterna del dolor!
¡Ah! ¡Qué mordiera entonces la serpiente!

[...] ⁴⁶⁰.

In "Siesta" di Storni si dipinge uno scenario pastorale in cui il soggetto lirico si muove, selvatico, evidentemente assimilabile alla figura archetipica della ninfa. La dimensione erotica è suggerita non solo dalla nudità di *plantas* e *brazos*, ma anche

⁴⁵⁸ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 187-189.

⁴⁵⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁶⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 179.

dall'entusiasmo vitale che anima il paesaggio al passare del soggetto (*se alegra y aviva*):

Ando por las selvas verdes, rumorosas,
Descalzas las plantas, los brazos desnudos.
Mis dedos pequeños son sobre felpudos
Colchones de musgos, botones de rosas.

El sol a mi paso se alegra y aviva,
Serpientes lacustres refrescan la tierra,
Y por sus verdores me hundo como esquivo
Ninfa a quien la sombra de un sátiro aterra⁴⁶¹.

La presenza del satiro, rappresentazione simbolica dell'archetipo di Pan e dell'irruzione dell'elemento uroborico maschile ed erotico, anche qui è preceduta dal riferimento a *serpientes lacustres*. La dimensione naturale e selvatica intesa come potenzialmente favorevole all'improvvisa emersione degli istinti più oscuri ed irrazionali dell'erotismo appare anche in "Cuadro" di Ibarbourou in cui si sottolinea lo stato di latenza del fremito interiore, nuovamente associato al simbolismo del serpente (*y cual serpiente negra dormida en el oeste / un bosque susurrante de sauces y de pinos*⁴⁶²); parimenti, in un componimento di Storni intitolato "Inútil soy", come già avviene in "Siesta" (*larga siesta de víbora / duerme también mi alma*⁴⁶³), all'immagine di un corpo *al sol tendido* e che si *alimenta* al contatto con il calore solare, rappresentazione simbolica del lato maschile dell'uroboro, si somma la menzione di un *serpiente* che *duerme* (del tutto analogo a *serpiente dormida* della precedente citazione di Ibarbourou), evidente riferimento al potenziale dirompente di Eros in grado di stravolgere la psiche del Femminile:

[...]

Mi cuerpo al sol tendido, se alimenta
Y sólo vivo bien en el verano,
Cuando la selva huele y la enroscada
Serpiente duerme en tierra calcinada;
Y la fruta se baja hasta mi mano⁴⁶⁴.

Come il Femminile A- può farsi espressione seducente di una trasformazione psichica che opera ai danni dell'altro da sé, così la trasformazione in negativo può essere subita dal Femminile; questo, infatti, in preda ad un soggiogamento ebbro, può degradarsi a causa della potenza devastante scatenata dall'irruzione dell'uroboro patriarcale. Si pensi, ad esempio, al già visto *cisne* agustiniano il cui *encanto* è definito come *maléfico* ed in merito al quale il soggetto lirico afferma

⁴⁶¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 510.

⁴⁶² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 190.

⁴⁶³ A. Storni, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 293.

*viborean en sus venas / filtros*⁴⁶⁵, evidente riferimento tanto al simbolismo ofidico (*viborean*) quanto all'arte magica operante in negativo (*filtros*); ancora, si pensi al componimento XXIII di *Poemas de amor* di Storni, in cui il Maschile danza *lánguidamente* facendo proprie le modalità adottate dal Femminile seduttore, facendosi portatore di effetti altrettanto inebrianti (*embriagadora*): [...] *En mis sueños tus ojos danzan lánguidamente al compás de una embriagadora música de primavera*⁴⁶⁶. In “¡Libertad!” il contatto del Femminile con il Maschile si inserisce all'interno di una medesima cornice di influsso negativo che si esplica nell'immagine di un *veneno* che intossica l'aria e, di conseguenza, anche il Femminile che la respira:

[...]
 Crujieron mis pulmones: en el seno
 Del alma tuya respiré veneno.

Dije en un grito lúgubre y horrendo,
 Dije en un grito que lo estoy oyendo:
 “Aire, más aire para el alma mía,
 No puedo más, me estoy intoxicando.”
 [...] ⁴⁶⁷.

In “Los cuervos” lo sguardo del Maschile erotizzante è indicato come responsabile di un rituale ammaliante (*hechicería*), che nuovamente implicano la presenza di *cálidos vinos* (sempre in virtù del noto isotopismo che unisce erotismo, calore e cromatismo rosso), intesi come una produzione nefasta e mortifera (*planta del mal*):

[...]
 Bajo la hechicería de tus ojos felinos
 Bebí, boca con boca, los más cálidos vinos
 Que nos dieron uvas de la planta del mal,
 [...] ⁴⁶⁸.

L'accenno alla dimensione demoniaca appare anche in “Carnaval” di Agustini:

[...]
 Vibrante mancebo
 De vívidos ojos,
 [...]

—Ya tienes mis rimas,
 Muñeco sonoros,
 Yo adoro tu charla,
 Tu risas adoro,

Tus cuentas chillonas
 Y tus lazos rojos,

⁴⁶⁵ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 255-257.

⁴⁶⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 613.

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 197.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 515.

Mas, dime: ¿tu alma?
—Ven! Mira en mis ojos!

Miré, busqué el fondo
Con rara ansiedad,
Vi un pozo muy frío, muy negro, muy hondo
Y dentro la horrenda serpiente del mal.
[...] ⁴⁶⁹.

Alla *planta del mal* della precedente lirica di Storni corrisponde, ora, la *horrenda serpiente del mal* che si cela all'interno dell'uroboro patriarcale; l'affinità tra questo ed il serpente è, inoltre, anticipata dall'espressione *vibrante mancebo*. Anche qui, dunque, è il Maschile ad apparire come l'incantatore che avvince a sé il Femminile con i propri malefici erotici (*lazos rojos*), responsabili di una rovinosa caduta all'interno dell'abisso della tentazione carnale (*pozo muy frío, muy negro, muy hondo*). Anche in "Tú que nunca serás..." di Storni l'irruzione dell'uroboro è vissuta come un'esperienza frustrante (*no es para mí, que nunca serás del todo mío*) che consegue ad un incantesimo coercitivo (*me resisto, mas me tienes toda*):

[...]
No es que crea, no creo, si inclinado
Sobre mis manos te sentí divino
Y me embriagué; comprendo que este vino
No es para mí, mas juego y rueda el dado...

[...]
Ah, me resisto, mas me tienes toda,
Tú, que nunca serás del todo mío ⁴⁷⁰.

L'incantesimo subito dal Femminile anche in questi versi è dato mediante il ricorso ad infusi inebrianti (*me embriagué*) che, nuovamente, attingono al *topos* del *vino*, bevanda chiave del rituale erotizzante. L'alterazione negativa della coscienza ai danni del Femminile compare anche in "Mis amores" di Agustini in cui, come già esplicitato in precedenza, il soggetto lirico assiste, nella fantasia, al ritorno dei propri amori trascorsi. Alcuni di questi sono descritti come portatori di *vasos...de amargura* la cui assunzione risulta fatale:

Hoy han vuelto.
[...]

Ellos me dieron sed de todas esas bocas...
De todas esas bocas que florecen en mi lecho;
Vasos rojos o pálidos de miel o de amargura
Con lises de armonía o rosas de silencio,
[...]
De todos estos vasos donde la muerte bebo...
El jardín de sus bocas venenoso, embriagante,

⁴⁶⁹ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 125-127.

⁴⁷⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 280.

En donde respiraba sus almas y sus cuerpos,
Embriagado en lágrimas
Ha rodeado mi lecho...
[...] ⁴⁷¹.

Se è vero che *estos vasos donde la muerte bebo* ricordano le produzioni nefaste della Madre Terribile, è altrettanto evidente che essi attengono maggiormente alla dimensione malefica della trasformazione negativa (A-) dei filtri inebrianti, a cui si allude, nel verso seguente, con la menzione del *jardín de sus bocas venenoso, embriagante*. L'incantesimo fatale operato dal Maschile torna anche in "Amor" di Ibarbourou, in cui il Femminile appare *embruja* ed *hechizada* in seguito al contatto con l'uroboro patriarcale:

[...]
Yo estoy embruja
¡Antes no era así!
Yo estoy hechizada
Desde que lo vi.
[...] ⁴⁷².

Anche in "¿Sueño?", il Maschile appare come responsabile della trasformazione in negativo: troviamo, infatti, riferimenti alla *boca bruja* ed al *labio hechizado* che hanno provocato una ferita nella psiche del Femminile. La stessa possibilità di sottrarsi a questo processo di degradazione progressiva è, inoltre, ulteriormente attribuita alla figura di un Maschile incantatore che, nelle vesti del *mag*, è presentato come colui che è in grado di rispondere con un contro-incantesimo (*cura me dé*) al maleficio erotico operato ai danni del soggetto:

[...]
¿Fue una boca bruja o un labio hechizado
El que con su beso mi alma ha llagado?

¿Fue en sueño o vigilia que hasta mí llegó
El que entre sus labios me alma estrujó?
Calzaré sandalias de bronce e iré

A donde esté el mag que cura me dé.
[...] ⁴⁷³.

Il Maschile incantatore torna anche in "Las violetas" in cui queste produzioni vegetali, menzionate fin dal titolo, appaiono come ingredienti potenziali di un filtro amoroso (*para hacer algún filtro*), piantati da un *mag* affinché, in qualità di elementi

⁴⁷¹ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 283-284.

⁴⁷² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 165.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 145.

inebrianti, essi giungano a trasformare il contenuto del *vaso-utero* (*búcaro opulento y moreno*) del Femminile:

Esmaltan el contorno entero de la fuente,
Y son cual pebetero que aroman la corriente.
Recogiéndolas sufro por la glotona pena
De que no quepan todas en mi canasta llena.

Allí las plantó un mago para que cada moza
Que llene en esas fuentes sus ánforas de loza
Sienta la tentación de prenderlas al seno
Como en un raro búcaro opulento y moreno.

¿Quieres tú una? Aspírala. ¡Si parecen de miel
Y dejan largo rato su perfume en la piel!
Exprímela en los labios. ¡Qué picante sabor!

Juraría que guarda cada cáliz, amor.
Tal vez por eso un mago las plantó allí en la fuente
Para hacer algún filtro con la clara corriente⁴⁷⁴.

Un delizioso gioco di *mise en abîme* rifrange la dinamica dell'incantamento del Maschile, in una metaforica cooperazione di vasi comunicanti: il *corpo-vaso* de *las violetas* (*cáliz*) riversa (*llene*) il proprio contenuto inebriante e trasformante (*amor*) tanto direttamente all'interno del *corpo-vaso* metaforico del soggetto lirico (*mi canasta llena*) quanto all'interno de *la corriente...esas fuentes* (*corpo-vaso* più ampio del Femminile naturale); queste si mutano in acqua trasformata da cui il Femminile personificato (*cada moza*) può nuovamente attingere, grazie ad una seconda proiezione metaforica del *corpo-vaso* (*sus ánforas de loza*). Anche in "Monóstrofe" di Agustini si ritrova il *topos* dell'incantatore (definito come un *tétrico* e *maléfico fantasma*) che versa sostante inebrianti (*amargas gotas de una esencia maldecida*) all'interno del *vaso-corpo* del Femminile (*en el cáliz de mi vida*):

Hay un tétrico fantasma que en el cáliz de mi vida
Va vertiendo amargas gotas de una esencia maldecida
Que me enervia y envenena, que consume mi razón;
Y si un grito suplicante, si una tímida protesta
Brotan hondos, desgarrantes de mi alma dolorida,
El maléfico fantasma impasible me contesta
Con sarcástica sonrisa que me hiela el corazón⁴⁷⁵.

Il fine di questo incantesimo è quello di alterare negativamente il contenuto (*que me enervia y envenena*) del *corpo-vaso* del Femminile in modo del tutto analogo a ciò che avviene in "Capricho" di Storni (*Dame a beber veneno, el malvado veneno / que te moja los labios a pesar de ser bueno*⁴⁷⁶). Anche in "Abandono", sempre di Storni, troviamo

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 150.

⁴⁷⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁷⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 113.

ancora il *dulce beleño* che scaturisce dal contatto (*esta inefable boda*) con il calore erotizzante (*el calor... / que de tu mano asciende por mi mano*) dell'uroboro patriarcale:

Así, nutrida en el calor humano
Que de tu mano asciende por mi mano
Afloja el alma su doliente empeño.
¡Oh qué dulce beleño

Este abandono de la vida toda,
Esta inefable boda
De la carne y el sueño!⁴⁷⁷

L'uroboro patriarcale che appare in "El viajero", già citato nel paragrafo precedente, appare anch'esso come una figura legata ai malefici della seduzione (*aromas / embriagantes de pomas*) che precedono il contatto erotico, suggerito nell'immagine della *saeta embrujada* che penetra nel *corpo-vaso* (*pecho*) del Femminile:

[...]
De sus amplias espaldas emergían aromas
Embriagantes de pomas.

[...]
Corza esquivia e inquieta
Vi meterse en mi pecho su embrujada saeta.

[...]⁴⁷⁸.
In "Aquella tarde", componimento che abbiamo già visto essere anch'esso traduzione lirica dell'irruzione dell'uroboro patriarcale (come anticipato dal riferimento al sole), il Maschile appare nuovamente come una potenza trasformante in negativo ed esperta in arti (*maestría*) occulte (*hechizo*):

[...]
he debido sentirme dócil como la seda;
he debido ponerme blanca como el papel;

Porque la voluntad se me murió en la miel
de tus labios sedientos sin que recordar pueda
cuál es la maestría que a tus labios se enreda,
y como y con cuál arte fuiste bueno y cruel.

Pero sé que en tus brazos me doblé como un lirio,
que la tarde y su hechizo le prestaron delirio
a tus ojos azules empapados de ruego.

[...]⁴⁷⁹.

Il Maschile trasformatore priva il Femminile della propria volontà (*dócil como la seda, la voluntad se me murió*) e lo costringe (nell'anafora di *he debido*) ad una cattura psichica (*se enreda, entre tus brazos me doblé como un lirio*). Infine, anche in "Fue al pasar" di Agustini, il Femminile sperimenta un medesimo soggiogamento ebbro di fronte alla potenza trasformante dell'uroboro patriarcale, che prende qui la forma di

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 172.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 136.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p. 441.

una fonte liquida che inebria (*fluían de tu rostro profundo / como dos manantiales graves y venenosos*) e distrugge (*tus ojos anegaban el mundo*):

Yo creí que tus ojos anegaban el mundo...
Abiertos como bocas en clamor... Tan dolientes
Que un corazón partido en dos trozos ardientes
Parecieron... Fluían de tu rostro profundo

Como dos manantiales graves y venenosos...
[...] ⁴⁸⁰.

Sempre all'interno dell'isotopismo simbolico del *fuoco* della *libido*, notiamo come questo possa, sì, scaldare i sensi ed eventualmente mutarsi in *fiamma luminosa* sublimante, come avviene nell'opposta polarità A+, ma possa eventualmente risolversi in *vampate divoranti* che avvolgono ogni cosa, incenerendola:

"Sul piano del calore, la distinzione sessuale è chiaramente complementare. Il principio femminile delle cose è un principio avvolgente e di superficie, un grembo, un rifugio, un tepore. Il principio maschile è più concentrato, è un centro di potenza, attivo e improvviso come la scintilla e la volontà" ⁴⁸¹.

In questa polarità A- in cui avviene il contatto tra Maschile e Femminile, si attua un vero e proprio sacrificio per mezzo del fuoco officiato dalla Giovane Strega, del tutto analogo, anche in virtù dell'isotopismo che li unisce, al già visto sacrificio di sangue che nella polarità M- si compie in nome della Madre Terribile: Bachelard ricorda, infatti, che "l'amore, la morte e il fuoco sono uniti in uno stesso istante" ⁴⁸². Nella polarità A- si compiono, in particolare, le *nozze di morte* durante le quali il Femminile è posseduto da un principio maschile che l'afferra per condurla, come nel mito del rapimento di Kore perpetrato da Ade, negli Inferi-abisso inconscio. Qualsiasi forma di *hieros gamos* prevede sempre un avvio violento in cui (come nella deflorazione stessa) avviene un simbolico spargimento di sangue. Lo stesso sacrificio che la Grande Madre opera ai danni dei propri amanti-fanciulli ricade nell'orbita archetipica delle nozze di morte in cui, proprio al fine di conoscerlo, si sacrifica l'altro da sé durante l'atto della comunione erotica ⁴⁸³. Tanto il sacrificio di sangue operato dalla Madre Terribile quanto il maleficio di sangue ed il sacrificio per mezzo del fuoco che avvengono nel momento dell'incontro erotico della Giovane Strega con l'uroboro patriarcale sono assimilabili al *sacrum-facere* primitivo nel comune svelamento violento della carne:

"l'atto violento, privando la vittima del suo carattere limitato e donandogli l'illimitatezza, l'infinito che appartengono alla sfera del sacro, è voluto nella sua conseguenza profonda. È

⁴⁸⁰ D. Agustini, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁸¹ G. Bachelard, *Fuoco*, cit., p. 163.

⁴⁸² *Ivi*, p. 127.

⁴⁸³ Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 47 e p. 62.

voluta come l'atto di colui che denuda la sua vittima, che egli desidera e vuole penetrare. L'amante non disgrega la donna amata meno di quanto non faccia il sacrificante cruento con l'uomo o l'animale immolato. La donna nelle mani di colui che l'assale è spossessata del suo essere. Ella perde, insieme al pudore, quella salda barriera che, separandola dagli altri, la rendeva impenetrabile: bruscamente essa si apre alla violenza del gioco che si scatena negli organi sessuali, s'apre alla violenza senza volto che la travolge dall'esterno⁴⁸⁴.

Non a caso tanto in Egitto quanto in Grecia, in Messico e in Mesopotamia si è creata un'identificazione archetipica tra le divinità della caccia e della morte e quelle dell'amore: sia a Sparta che a Cipro, ad esempio, Afrodite fu considerata anche come divinità guerresca; ugualmente, la Chicomecouatl messicana fu, al tempo stesso, tanto dea del piacere quanto la genitrice e rinnovatrice della vegetazione a cui erano riservati sacrifici sanguinosi⁴⁸⁵. Durante le nozze di morte che si compiono in questa polarità archetipale A-, il sacrificio del Femminile appare come l'offerta volontaria del Sé all'irruzione del Maschile che lo condurrà verso la totale dissoluzione della coscienza. In "Animal cansado" di Storni, la dinamica amorosa assume, ad esempio, connotazioni apertamente violente (*feroz, garra, diente, sangría*) ed il *corpo-vaso* del Femminile si offre in un volontario (*quiero*) sacrificio del tutto analogo a quello già visto nella polarità M-:

[...]
 Quiero un amor feroz de garra y diente
 Que en carne viva inicie mi sangría
 A ver si acaba esta melancolía
 Que me corrompe el alma lentamente.
 [...] ⁴⁸⁶.

Gli accenti sacrificali dell'incontro erotico con l'altro da sé animano anche "El templo inmenso", in cui i *dolores* e *martirios* patiti dal soggetto lirico si assimilano ad un'offerta di sangue (*rojas, como sangre*) che trabocca dal *corpo-vaso* del Femminile:

[...]
 Y será mi oración, como el sollozo
 De todos mis dolores, como el grito
 De todos mis martirios; llegarán
 Al violoncelo puesto en mi garganta
 Mis rebeldías rojas, como sangre!
 [...] ⁴⁸⁷.

Anche in "Pasión" di Ibarbourou la psiche (*alma*) del Femminile soffre un dolore assimilabile a quello che si patisce durante i processi di *tortura*, ma, nonostante questo, si richiede consapevolmente *una cruz /...doliente, de pasión y martirio*:

⁴⁸⁴ G. Bataille, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁸⁵ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 174-175 e pp.184-185.

⁴⁸⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 490.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 74.

¡Oh! No es, no, mi carne, la que sufre el martirio
Es mi alma, mi alma tan blanca como un lirio
A veces, y otras veces, como una brasa, roja,
La que sufre la angustia y toda se deshoja.

En lágrimas salobres con un gusto de hiel.
En lágrimas amargas que dejan en la piel
De mi rostro moreno, cual maléfico riesgo,
Un rastro calcinante como un surco de fuego.

Es mi alma, ¡mi alma!, que sufre la tortura
[...]

Es mi alma, ¡mi alma!, que desea una cruz
De amor grande y doliente, de pasión y martirio
[...]⁴⁸⁸.

Le *lágrimas salobres* ed *amargas* che solcano il viso del soggetto lirico, segno dello strazio emotivo conseguente alla trasformazione erotica, si assimilano ad un *maléfico riesgo*, ad un *surco de fuego* che altera tutto ciò che incontra, lasciando, al suo posto, *un rastro calcinante*. La coscienza del Femminile è definita come una *brasa roja* che *sufre angustia* e che si dissolve (*se deshoja*), ricorrendo al già visto *topos* del fiore sfogliato, afferente alla dimensione M-. Del tutto analoghi sono gli accenti che si ravvisano in “El silencio...” di Agustini, in cui il Femminile ugualmente si dissolve (*me despedazo*) a causa del fuoco della passione (*en llamas*) e si mostra altrettanto tormentato (*me calcina el delirio*) dal contatto amoroso:

[...]
En llamas me despedazo
Por engarzarme en tu abrazo,
Y me calcina el delirio
Cuando me yergo en tu vida,
Toda de blanco vestida,
Toda sahumada de lirio!⁴⁸⁹

Non a caso, qui, il turbamento amoroso è equiparato ad un rito sacrificale la cui vittima (*toda de blanco vestida*) muore combusta su di una pira (*toda sahumada*). L'immagine del Femminile che si immola per farsi consumare dalle fiamme di Eros ritorna anche in “Ofrenda” di Ibarbourou, in cui il Femminile descrive il proprio *vaso-corpo* quasi come se fosse un oggetto di culto (*cuido mi cuerpo*) da offrire all'altro da sé, incarnazione del sacerdote dell'Eros:

Cuido mi cuerpo moreno
Como a un suntuoso marfil.
Cuido mi cuerpo moreno
Para que de gracia lleno
Sea del pie hasta el perfil.

⁴⁸⁸ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 144.

⁴⁸⁹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 242.

[...]

¡Oh, mi amante, te lo ofrendo
Como un regalo de amor!
¡Oh, mi amante, te lo ofrendo
En el engarce estupendo
De mi chal multicolor!

Sangre-fuego, carne-cera,
Olor a sol y a panal.
Sangre-fuego, carne-cera,
¡Te lo doy como si fuera
Un raro bronce oriental!⁴⁹⁰

Nella strofa conclusiva vediamo come l'offerta del Femminile corrisponda ad un vero e proprio sacrificio di sangue operato per mezzo del fuoco, in cui materialità e coscienza si dissolvono (*sangre-fuego, carne-cera*) per purificarsi:

"La purezza è [...] lo stato di innocenza coscienza, conquistata attraverso un processo di purificazione, il cui etimo significa "*pyr (fuoco) in me facio*", cioè accendo un fuoco in me, un fuoco che è quel divino Eros da cui si principia ogni divenire cosciente, si determina ogni metamorfosi"⁴⁹¹.

Il riferimento alla pira come luogo di morte passionale appare anche in "El divino amor" di Storni, in cui il soggetto dichiara di trovarsi *sobre los leños* che, come sappiamo, sono simbolo del Femminile. Lo sfregamento da cui è generato fuoco è reso da quei *pocos sueños*, comunque sufficienti a far divampare le fiamme del desiderio; queste sono esplicitamente descritte come un'entità fatalmente divorante (*la llama que me pierde*):

[...]
Mira que estoy de pie sobre los leños,
Que a veces bastan unos pocos sueños
Para encender la llama que me pierde. [...] ⁴⁹².

Se in "Queja" il Femminile si limita a constatare la propria progressiva dissoluzione per mezzo del fuoco (*me consumo en mi fuego*⁴⁹³), in "Corazones" ci si riferisce più esplicitamente all'idea del sacrificio (*a quien amé quemada / en la cruz de su amor me ve clavada*⁴⁹⁴); ciò avviene anche in "Aquella tarde", in cui al sacrificio (*en la cruz del amor*) operato per mezzo del fuoco (*tizones de fuego*) corrisponde esplicitamente la dissoluzione della coscienza (*muerte interior*):

[...]
Y hasta tengo conciencia de una muerte interior
cuando, crucificados en la cruz del amor,

⁴⁹⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 160.

⁴⁹¹ E. Conti Tortorici, *Amare l'amore. Un percorso tra letteratura, mito e psicoanalisi*, Roma, Armando Editore, 2007, p. 54.

⁴⁹² A. Storni, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁹³ *Ivi*, p. 246.

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 514.

me quemaron los labios tizones de fuego!⁴⁹⁵

Anche in “¡Piedad!” si descrivono gli effetti devastanti della passione con accenti del tutto simili alle liriche precedenti; il Femminile, a causa della propria sofferenza amorosa, si identifica con *una hoja que al fuego se reseca*:

[...]
Y el alma tuvo una sensación de ser hueca.
El alma fue una hoja que al fuego se reseca
[...]

No me mires así, no me mires, te ruego;
Se tuerce de tal modo mi sentir en tu fuego
[...]⁴⁹⁶.

In questi versi, la psiche del Femminile patisce ustioni che la fanno contorcere dal dolore (*se tuerce de tal modo mi sentir en tu fuego*) e che danno l’avvio ad un processo di evaporazione della propria linfa interiore (*el alma tuvo una sensación de ser hueca*). Le medesime bruciature fatali appaiono anche nella lirica significativamente intitolata “El fuego” in cui il Femminile, soggiogato dall’uroboro (*las... alas esclavas de la red*), acconsente alle richieste di questo (*dadme vuestra llama*) cedendo la propria intimità erotica (*dejé tomar mis llamas*):

[...]
Y me dijisteis: dadme vuestra llama, con ella
Trenzando fuego mío quemaremos la sed.
Y yo, las tristes alas esclavas de la red,
Dejé tomar mis llamas, finida la querella.

[...]

Y en aquel mismo instante, tras el fuego deshecho,
Los ojos escrutando nos miramos el pecho
Y hallamos, en su sitio, quemado el corazón⁴⁹⁷.

Dopo l’esaurimento delle reciproche manifestazioni di passione (per cui da *trenzando fuego* si passa ad osservare un *fuego deshecho*), ciò che resta per ciascuno dei due amanti sono le ceneri carbonizzate di un *corazón* irrimediabilmente *quemado*. In “Fiero amor” vediamo, inoltre, come il Femminile appaia addirittura entusiasticamente sottomesso all’esperienza di quel dolore (*soy una esclava del dolor y lo adoro*) che deriva dal contatto con il Maschile. Ciò non deve stupire, in quanto:

“La libido sarebbe dunque sempre, e in molte maniere, ambivalente, non solo perché è un vettore psicologico con poli repulsivo e attrattivo, ma anche per una duplicità intrinseca nei

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 441.

⁴⁹⁶ *Ivi*, pp. 128-129.

⁴⁹⁷ *Ivi*, pp. 145-146.

due poli. [...] un'ulteriore ambiguità fonda le due precedenti:[...] la morte potrà essere amata in una sorta di *amor fati*, che immagina in essa la fine delle tribolazioni temporali"⁴⁹⁸.

L'uroboro patriarcale appare anche qui ammantato del noto corollario semantico di luce (*relámpago y rayo*) e fiamme, intese tanto come calore ravvivante (*en tu fuego revivo*) quanto come vampate divoranti che conducono alla dissoluzione della coscienza (*en tu fuego desmayo*):

[...]

Pero soy una esclava del dolor y lo adoro
Como adora el avaro el sonido del oro:
Oh terrible tormenta de relámpago y rayo,
En tu fuego revivo, en tu fuego desmayo.[...] ⁴⁹⁹.

Anche in "¡Oh tú!" ritroviamo le tracce del *fuego* archetipico che, al suo passaggio, semina distruzione (*agosta, mata*), radendo al suono ogni cosa (*primavera, rosales*). La sofferenza dell'Eros frustrato è tale per cui solo la morte ed il sacrificio estremo appaiono come una possibile soluzione al patimento amoroso:

[...]

Bien venida la muerte que al sorberme me dieras;
Bien venido tu fuego que agosta primavera;
Bien venido tu fuego que mata los rosales:
Que todas las corolas se acerquen a tus males.
[...] ⁵⁰⁰.

Anche nel componimento VI di *Poemas de amor* il Femminile subisce un incantesimo da parte dell'altro da sé che si perfeziona simbolicamente nell'evaporazione dell'essenza più intima del soggetto lirico (*toda yo me secaría*), provocata dal contatto con il calore delle fiamme erotiche che si intuiscono *a través del velo de...carne*, in un fulgore che fende l'oscurità:

Por sobre todas cosas amo tu alma. A través del velo de tu carne la veo brillar en la oscuridad: me envuelve, me transforma, me satura, me hechiza.
Entonces hablo para sentir que existo, porque si no hablara mi lengua se paralizaría, mi corazón dejaría de latir, toda yo me secaría deslumbrada ⁵⁰¹.

Ugualmente, il fuoco negativo ritorna anche in "Fantasmas" di Agustini, anticipato nelle inattese *pupilas ígneas* delle *legiones de hadas* che precedono l'irruzione (*se yergue*) di una figura maschile (*un fantasma raro*):

[...]

Siento frío... tiemblo... Junto a mí se yergue
Un fantasma raro,
De pupilas negras, insondables, duras,
De ambarino cutis y terroso labios.
Cúbrelo un espeso,
Renegrido manto.
Todo en él es frío, ¡hasta de sus ojos

⁴⁹⁸ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 238.

⁴⁹⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 131.

⁵⁰¹ *Ivi*, pp. 608-609.

El fulgor extraño
Fuego incomprensible, que cegando hiela;
Fuego inexplicable, que deslumbra enfriando;
[...] ⁵⁰².

L'uroboro patriarcale, aderendo alla comune semantica che anima tutte le liriche presentate finora, si caratterizza nuovamente per l'associazione con un *fuego incomprensible* ed *inexplicable*, dagli effetti paradossali, ma pur sempre nefasti (*que cegando hiela... que deslumbra enfriando*). Agustini replica i medesimi accenti anche in "Boca a boca", in cui gli effetti trasformatori negativi che si danno nella polarità A- si esplicitano maggiormente:

[...]
Surco de fuego donde logra Ensueño
Fuertes semillas de melancolía.

Boca que besas a distancia y llamas
En silencio, pastilla de locura
Color de sed y húmeda de llamas...
¡Verja del abismo es tu dentadura!
Sexo de un alma triste de gloriosa;
El placer unges de dolor; tu beso
Puñal de fuego en vaina de embeleso,
Me come en sueños como un cáncer rosa...
[...] ⁵⁰³.

Interessante appare la complementarità simbolica che caratterizza la dialettica che oppone il *surco de fuego* al *puñal de fuego*, menzionato due strofe più avanti, chiara espressione dell'incontro-scontro che si genera, nella zona A- dell'archetipo della Grande Madre, tra il Femminile (*surco*) e l'uroboro patriarcale (*puñal*), indistintamente avvolti dalle fiamme della passione (*de fuego*). In questa lirica, le *semillas de melancolía* si associano alle *pastillas de locura*, segno del degrado di una coscienza che, in seguito alla trasformazione conseguente all'incontro erotico, non può che subire un percorso di frammentazione progressiva (*me come... como un cáncer rosa*), venendo deprivata delle proprie funzioni razionali mano a mano che si procede lungo la caduta vertiginosa al di là della *verja del abismo* in cui regna incontrastata l'irrazionalità inconscia.

⁵⁰² D. Agustini, *op. cit.*, pp. 187-189.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 301.

3.2.3 Dissoluzione

La discesa all'interno del *vaso-utero* (trasformato dal punto di vista del Femminile che lo sperimenta e trasformante per il Maschile che in questo precipita) corrisponde all'abbandonarsi all'irrazionalità tanto fisica quanto psichica; questo processo di progressiva alterazione del sé in un susseguirsi di moti trasformativi che destabilizzano, al tempo stesso, corpo e coscienza può risolversi in tendenze fatalmente disgreganti e dissolutive che riconducono direttamente alle dimensioni dell'*eccesso*, della *follia*, della *dipendenza*, dell'*ossessione* e della *fissazione*, tutti tratti afferenti a questa polarità A- dell'archetipo della Grande Madre⁵⁰⁴. La dissoluzione totale nell'inconscio costituisce l'ipogeo dell'asse trasformatore, rappresentando il momento in cui la trasformazione negativa si completa e si esaurisce. Il carattere elementare è strettamente connesso alla relazione materiale diretta che si insatura tra madre e bambino (e tra la dimensione naturale e le creature che in esse vivono); la componente trasformativa del Femminile (A-) appare sia come il momento in cui, nell'incontro amoroso, si risolve la dicotomia del rapporto io-tu (esperienza, per il Femminile, su cui si fonda la stessa base del processo di individuazione femminile⁵⁰⁵) sia come moto interiore che travalica i limiti del rapporto personale, connesso alla percezione del Femminile come dimensione inglobante dell'*inconscio* da cui la coscienza proviene e in cui essa verrà prima o poi inevitabilmente risucchiata:

“Il simbolismo dell'inghiottimento [...] equivale ad una regressione psichica nell'indistinto primordiale, psichicamente è la discesa agli Inferi tra le tenebre ed i morti, la regressione sia nella notte cosmica sia nelle tenebre della follia in cui l'uomo si dissolve”⁵⁰⁶.

In “*Tú dormías*” di Agustini il *mundo anónimo y nocturno* che il soggetto lirico intuisce nell'amato dormiente e da cui è intimorito altro non è che la prefigurazione di questa 'notte cosmica', in cui non solo la materialità corporea (M), ma la coscienza stessa (A) è destinata a dissolversi:

[...]
¡Ah! tu cabeza me asustó... Fluía
de ella una ignota vida... Parecía
no sé que mundo anónimo y nocturno...⁵⁰⁷

La polarità trasformatrice negativa rappresenta il momento in cui principio Maschile e quello Femminile si fondono, ricreando la situazione uroborica primordiale:

⁵⁰⁴ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., pp. 17-18.

⁵⁰⁵ Cfr. Idem, *Amore e Psiche*, cit., p. 88.

⁵⁰⁶ M. T. Colonna, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁰⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 204.

“La costellazione Psiche-Eros può essere [...] considerata come archetipo della relazione tra uomo e donna. La fase dello sprofondamento di Eros e Psiche nell’oscuro paradiso dell’inconscio corrisponde alla situazione uroborica iniziale dell’esistenza psichica. È la fase dell’identità psichica in cui tutte le cose sono tra loro connesse, fuse e mescolate in modo inestricabile, come nello stato della *participation mystique*. La vita psichica si trova in una fase di oscurità, cioè di mescolanza inconscia e di inconscia produzione, di amplesso e di fecondazione. Il simbolismo di una Psiche congiunta a Eros nell’oscurità corrisponde perfettamente proprio a questa totale interrelazione dei contenuti nell’inconscio collettivo”⁵⁰⁸.

L’oscurità a cui qui si riferisce Neumann corrisponde a quel momento in cui la coscienza, nel contatto con l’altro da sé che culmina nell’ebbrezza erotica, sperimenta uno stato di progressiva dissoluzione psichica ed in cui, infine, la percezione dell’individualità soggettiva, percepita come distinta dall’altro da sé, viene meno. Alla *caduta nell’acqua vischiosa* dell’inconscio spesso si associa il simbolo della *vertigine*, “immagine inibitrice di ogni ascesa, [...] blocco psichico e morale [...], richiamo brutale alla nostra condizione terrestre”⁵⁰⁹. Nella polarità A- si crea un isomorfismo tra i simboli catamorfici che conducono ai processi di regressione dell’inconscio: questi “si accompagnano frequentemente a immagini brutali della caduta, caduta avvalorata negativamente come incubo che sfocia spesso nella visione di scene infernali”⁵¹⁰ come avviene, ad esempio, in “Fantasmas” di Agustini, in cui il corpo del Femminile *tiembla* e soffre un *espasmo*, espressione di quella vertigine che precede la caduta:

[...]
Viene a mí, se inclina; sus pupilas negras
Sobre mí ha fijado,
Mi aterido cuerpo
Tiembla y se contrae en terrible espasmo.[...] ⁵¹¹.

Anche in “Tu boca” l’attrazione verso l’amato è descritta in senso fatalmente regressivo, come si evince con chiarezza dalla scelta di termini che richiamano direttamente l’idea della caduta (*yo caigo, sin fin... vértigo... abismo*):

[...]
—Maravilloso nido del vértigo, tu boca!
Dos pétalos de rosas abrochando un abismo...—

Labor, labor de gloria, dolorosa y liviana;
¡Tela donde mi espíritu se fue tramando él mismo
Tú quedas en la testa soberbia de la roca
Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo!⁵¹²

⁵⁰⁸ E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 81.

⁵⁰⁹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 131.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 130.

⁵¹¹ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁵¹² *Ivi*, p. 228.

I medesimi accenti caratterizzano anche “El silencio...”, in cui il Femminile, al contatto con le mani dell’amato e sotto il suo sguardo (significativamente simboleggiato da *pupilas calientes* che condensano il fuoco dell’erotismo all’acqua - *tazas de moka*- dell’inconscio) patisce, nuovamente, un senso di vertigine:

Por tus manos indolentes
Mi cabello se desfloca;
Sufro vértigos ardientes
Por las dos tazas de moka

De tus pupilas calientes

[...] ⁵¹³.

In “Supremo idilio” la caduta nell’inconscio provocata dal contatto di Eros è esplicitata dalla scelta di *desmayo*, chiaro verbo catamorfico, e dall’immagine del cuore del soggetto lirico che, inghiottito dal *sinistro buitre*, si avvia, privo di guida, verso la *devoradora sima*:

[...]
—Como en pétalos flojos yo desmayo a tu hechizo!...
Traga siniestro buitre mi pobre corazón!
En tus manos mi espíritu es dúctil como un rizo...
El corazón me lleva a tu siniestro hechizo
Como el barco inconsciente el ala del timón!
Comulga con mi cuerpo devoradora sima!
[...] ⁵¹⁴.

La regressione nell’inconscio, in questi versi, è suggerita implicitamente anche dalla descrizione del *barco* come *inconsciente*. Anche in “Medianoche” di Storni troviamo l’immagine del cuore che, dopo aver sperimentato una medesima vertigine (*temblores, sacudimientos*), si perde (*perdido*), precipitando nell’abisso liquido (*que ahoga tu mirada*) del contatto numenico con Eros (*en tus ojos que se abren mi pupila se abisma*):

Es medianoche; andamos a plena luna blanca
[...]

Pero sólo hay un ruido que nos mueve a terrores:
Mi corazón que salta, perdido de temblores;
Mi corazón que ahoga tu mirada -su hiedra-
Y que de pronto queda, quieto, como de piedra.

[...] prendida de tus manos
Siento sacudimientos que adivino ultrahumanos.
¡Dios!, digo con un grito que me asusta a mí misma:
En tus ojos que se abren mi pupila se abisma
[...] ⁵¹⁵.

⁵¹³ *Ivi*, p. 242.

⁵¹⁴ *Ivi*, pp. 187-189.

⁵¹⁵ A. Storni, *op. cit.*, pp. 125-127.

L'abisso liquido della regressione psichica appare anche in "Magnetismo" di Ibarbourou, in cui lo sguardo dell'uroboro patriarcale è assimilato al *agua de dos lagos negros*:

En tus ojos sombríos me he mirado
Como en el agua de dos lagos negros
Y un vértigo de abismo tenebroso
Me ha hecho temblar de angustia.

¡Ah, si caigo en el fondo de la sima!
¡Ah, si en los lagos tenebrosos caigo!
Yo sé que entonces no ha de haber prodigio
Capaz de levantarme.

Yo sé que siempre el embrujado abismo
De tus pupilas hondas
Me retendrá lo mismo que un guiñapo
agarrado en las uñas de las zarzas.

.....

¡Oh, no apartes de mí tus ojos largos
Porque tiemblo de frío y de tristeza!

.....

[...]

.....

Lago hechizado de sus ojos: ¡sórbeme!⁵¹⁶

Di fronte al *lago hechizado- embrujado abismo* dell'inconscio veicolato nello sguardo dell'amato, il soggetto nuovamente prova un senso di vertigine: *y un vértigo de abismo tenebroso /me ha hecho temblar de angustia*. La *devoradora sima* descritta da Agustini ritorna, anche in questa lirica di Ibarbourou, con il timore che si associa all'esperienza della caduta (*¡Ah, si caigo en el fondo de la sima!*). Il componimento si conclude, infine, con la dichiarazione, da parte del Femminile, di desiderare la fusione completa con l'altro da sé (*¡sórbeme!*). Il contatto con l'altro da sé fa sprofondare lungo una caduta verso l'abisso anche il soggetto lirico di "Subconciencia" di Storni:

[...]

Has hablado, has hablado y he caído
En un marasmo...cede hasta el aliento.
Tempo atrás, en las sombras, me he perdido:
Estoy ciega. [...] ⁵¹⁷.

In seguito alle parole dell'amato, il Femminile precipita *en un marasmo*, espressione che ci richiama evidentemente la forma caotica dell'inconscio. La cecità (*estoy ciega*) del soggetto ci ricorda, inoltre, la condizione tenebrosa della 'notte cosmica' descritta

⁵¹⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 181.

⁵¹⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 183.

da Neumann come conseguenza dell'incontro tra Psiche ed Eros. La cecità può intendersi come l'impossibilità di percepire la luce: quest'ultima, in particolare, è ciò che consente di distinguere la realtà come un insieme discreto di dati sensibili, isolabili, e, dunque, ordinabili secondo le categorie dell'intelletto. La luce si associa alla coscienza tanto quanto la tenebra si associa all'inconscio. Nel dichiararsi *ciega*, il Femminile sta ammettendo la propria incapacità nel continuare ad avvalersi di quegli strumenti percettivi ed intellettuali tipici della dimensione razionale e cosciente. Come abbiamo visto, tanto il Maschile quanto il Femminile possono risultare degradati dalla dirompenza della trasformazione erotica: la relazione del Femminile con la dimensione uroborica del Maschile non costituisce, cioè, una minaccia di dissoluzione unicamente per l'altro da sé, ma può tradursi in un momento di regressione per la stessa coscienza femminile che rischia di strutturarsi interamente ed esclusivamente attorno al legame con l'altro da sé, perdendo la capacità di vedere 'altro' e, dunque, di discriminare; questo stato di fissazione percettiva su di un unico elemento può mutarsi in una "monomania esasperata da fissazioni aggressive"⁵¹⁸ ed ossessive che di fatto, appartengono al regno della follia⁵¹⁹: "[...] si potrebbe dire che la follia è lo stato potenziale nel quale rischia di precipitare ogni uomo che non riesce a tenere a freno le forze distruttive che si agitano dentro di lui"⁵²⁰. Il rischio di scivolare dallo stato di ebbrezza che deriva dall'unione armonica del Maschile e del Femminile ai tormenti più cocenti della sofferenza psichica è assai alto. Soprattutto quando la potenza trasformatrice dell'Eros smette di darsi all'interno di un rapporto bi-univoco (quando, cioè, l'altro da sé si allontana), la percezione dell'isolamento improvviso rischia di tradursi in una sensazione di *horror vacui* talmente dirompente da condurre il soggetto a sfiorare le dimensioni del delirio. La lacerazione conseguente alla lontananza dall'essere amato può, dunque, lasciare il Femminile totalmente disorientato⁵²¹: Psiche, dinnanzi all'improvvisa fuga di Eros è affranta, destabilizzata, si percepisce come abbandonata a sé stessa e fortemente a rischio, quindi, di cadere preda di un delirio autodistruttivo. Detto in altri termini, la presa di coscienza dell'esistenza individuale dell'altro da sé, che corrisponde alla percezione della scissione della psiche individuale dal Tutto con cui questa anelerebbe a fondersi, può sfociare in uno stato di sofferenza che equivale al riconoscimento della propria solitudine, frutto della

⁵¹⁸ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 141.

⁵¹⁹ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., pp. 19-20 e cfr. Idem, *Amore e Psiche*, cit., p. 61.

⁵²⁰ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 68.

⁵²¹ Cfr. A. Carotenuto, *Eros e Psiche. Margini dell'amore e della sofferenza*, Milano, Bompiani, 2008, p. xi (d'ora in avanti, ci si riferirà a questo testo con l'abbreviazione *Eros*).

separazione connaturata all'esistenza di singole unità di coscienza. Da questo stato di "mancanza" e di "desiderio" nasce l'urgenza sofferta con cui si desidera riunire ciò che è stato separato⁵²²:

"il desiderio è tensione verso l'altro nel suo sottrarsi e sfuggirmi, nel suo concedersi per un attimo e poi ritrarsi, conservando quell'integrità di un corpo su cui il possesso sembra non aver lasciato tracce"⁵²³.

La possessione erotica non può mai prescindere completamente dallo sperimentare uno stato di frustrante desiderio, stimolato proprio dalla mancanza e dall'impermanenza stessa della felicità amorosa, fugace per sua stessa natura (non a caso Eros, in certe genealogie mitiche, è rappresentato come figlio di Penia). Lo stesso Platone, nel Simposio, "identifica l'asceti erotica con l'idea di bellezza per il suo carattere inesauribile, inoggettivabile e perennemente inquieto, metessi transitoria e contingente in cui eros non si appaga mai"⁵²⁴. La tensione amorosa ed il desiderio aumentano, infatti, proprio nella distanza e fruttificano nella sofferenza: la presenza di Eros porta con sé una condizione di mancanza, di assenza, di necessità, di urgenza di colmare un vuoto interiore di per sé ontologicamente incolmabile⁵²⁵. Se la dinamica erotica si esplica, dunque, nell'urgenza di colmare, al fine di negarlo, lo spazio che separa il sé dall'altro da sé, al tempo stesso, questa propensione alla fusione condanna chi la sperimenta ad uno stato di terrore costante dovuto alla consapevolezza dell'impossibilità di trattenere indefinitamente a sé l'oggetto del proprio desiderio, anche qualora questo si fosse, nel frattempo, convertito in una presenza percepita come imprescindibile per il proprio benessere psico-fisico. Chi si lascia agire dall'archetipo erotico non può, dunque, mai ignorare la propria somiglianza con un condannato a morte che corteggia, in un misto di coraggio e di incoscienza, il baratro in cui la personalità si annulla: l'essere amato può allontanarsi al pari della vita stessa, a cui, seppur amandola, non si può rimanere legati eternamente. Risulta facile intendere come, nel trattare liricamente il tema erotico e la passione amorosa, non ci si possa mai esimere dall'affrontare, al fianco del piacere, anche la presenza del dolore e della promessa di dissoluzione psichica che l'amore contiene: questo cerca disperatamente di ridare un'unità a ciò che la morte costringerà comunque, volenti o nolenti, a separare e dissolvere. Eros e Pathos (prefigurazione di Thanatos) appaiono come i due lati di una sola medaglia⁵²⁶:

"L'esperienza che accompagna inevitabilmente ogni autentica trasgressione, e quindi anche

⁵²² Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 64.

⁵²³ U. Galimberti, *Le cose dell'amore*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 51.

⁵²⁴ M. Voza, *Imperscrutabile Eros*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2009, p. 14.

⁵²⁵ Cfr. *ivi*, p. 15.

⁵²⁶ Cfr. A. Carotenuto, *Eros*, cit., p. 36.

la trasgressione amorosa, è quella di una contemporanea percezione di dolore e di sofferenza: dove gratificazione e frustrazione, esaltazione della conquista e angoscia della perdita, eccitamento e paura [...] si incontrano, o meglio, si propongono come facce della stessa medaglia, lì è in gioco il vissuto del *Pathos*. [...] Psicologicamente parlando, il *Pathos* è profondamente apparentato con le esperienze di frustrazione, di nostalgia, di "limite" posto all'espansione onnipotente della personalità"⁵²⁷.

Nella stessa offerta di *Los cálices vacíos* di Agustini ad Eros (in "Ofrendando el libro") ci si imbatte in versi particolarmente significativi al riguardo: *Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / esencial de los troncos discordantes / del placer y el dolor, plantas gigantes*⁵²⁸. Proprio la presenza della *mania erotica* che tormenta la coscienza innamorata si configura come una costante nelle poetiche delle tre autrici:

"Il frutto avvelenato del dissidio interiore che accompagna, o minaccia, l'esistenza umana è un impasto di alienazione, crudeltà e stoltezza che gli scrittori greci dell'età classica identificano generalmente con la parola *mania* [...]"⁵²⁹.

Le tre poetesse si dimostrano perfettamente coscienti del rischio disgregante connaturato alla condizione amorosa e, nelle loro poetiche, ricorre con frequenza un Femminile preda del tormento amoroso che adotta comportamenti apparentemente illogici, deliranti, azzardati ed incoerenti, che patisce allucinazioni e si agita in uno stato in cui ogni barlume di razionalità è completamente bandito. Ciò accade, ad esempio, nel componimento XLIX di *Poemas de amor* di Storni in cui il soggetto lirico appare consapevole dell'assurda irrazionalità delle proprie azioni (*sé que es absurdo*), ma non può evitare di dare sfogo ai propri disordini compulsivi (*durante todo el camino me repito*):

Abandono la ciudad y me voy al bosque que está a su lado, con la esperanza de encontrarte.
Sé que es absurdo.
Pero durante todo el camino me repito cuanto he de decirte, aun segura de que no habré de de hallarte⁵³⁰.

Il *topos* della follia amorosa si declina nelle tre autrici con diverse sfumature. Si va dai semplici accenni, come in "Capricho" (*escrútame los ojos, sorpréndeme la boca, / sujeta entre tus manos esta cabeza loca*⁵³¹) e in "Palabra a mi madre" (*porque mi alma es toda fantástica, viajera, / y la envuelve una nube de locura ligera*⁵³²) fino ad esplicite connessioni con il mondo della fruizione erotica come in "Cuando llegué a la vida" (*en el alma y la carne, la locura enemiga / el capricho elegante y el deseo que hostiga*⁵³³) e in "El poema de la risa", in cui la risata appare come il segnale di un leggero stato

⁵²⁷ E. Conti Tortorici, *op. cit.*, p. 45.

⁵²⁸ D. Agustini, *op. cit.*, p. 226.

⁵²⁹ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 63.

⁵³⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 619.

⁵³¹ *Ivi*, p. 113.

⁵³² *Ivi*, p. 278.

⁵³³ *Ivi*, p. 279.

alterato di coscienza (*ligeramente loca*) che coglie il soggetto lirico nel momento del contatto erotizzante con il Maschile (*mis...manos entre tu cabellera*):

[...]
Yo hundía mis dos manos entre tu cabellera,
Celosa de la hora, bañada en Primavera.
Cosquilleante la risa me mordía la boca,
Una risa de oro, ligeramente loca.
[...]⁵³⁴.

La connessione tra apprezzamento sensuale e stato di blanda follia emerge anche in “El silencio...” di Agustini (*me vuelvo peor que loca / por la crema de tus dientes / en las fresas de tu boca*⁵³⁵) e in “La invitación” (*y yo que estoy siempre pálida y callada / Ya verás entonces si me pongo loca!*⁵³⁶) ed “Estío” di Ibarbourou (*y cantar, cantar, cantar / de mi alma embriagada y loca / bajo la lumbre solar*⁵³⁷). Anche in “Una voz” la natura *loca* del Femminile è associata ad *ardorosa*, a ribadire la connessione dell’ebbrezza con la propensione al godimento passionale: *Debe ser algún alma, / así como la mía, / loca y reconcentrada, / ardorosa y huraña. [...]*⁵³⁸. In “Invocación” di Agustini si assiste, invece, ad un volontario e più massiccio cedimento al processo dissolutivo: “come scriveva anche Sofocle, ‘il male sembra un bene, a un uomo la cui mente è accecata da un dio’”⁵³⁹:

¡Venga febril el impalpable ensueño!
¡Venga incorpórea la visión fantástica!
Vengan trayendo el néctar del delirio
En opalinas, irisadas ánforas!

[...]
Vengan ahora mis fantasmas tétricos.
De ojos cansados como enfermas almas;
[...].

¡Arda la fiebre del delirio al choque
de una mirada de sus ojos ascuas!
[...]⁵⁴⁰.

La frammentazione della coscienza ed il possesso di questa da parte di quei sogni (*ensueño*), visioni (*la visión fantástica*), deliri (*el néctar del delirio*) ed allucinazioni (*fantasmas tétricos*) che precedono la più completa dissoluzione psichica è qui richiesta a gran voce dal soggetto lirico, in un accumulo anaforico di imperativi (*venga, vengan*) che culminano nella visione dell’uroboro di fuoco (*ojos ascuas*). Anche

⁵³⁴ *Ivi*, p. 131.

⁵³⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 242.

⁵³⁶ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 279.

⁵³⁷ *Ivi*, p. 242.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 273.

⁵³⁹ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴⁰ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 137-138.

in “Capricho” si assiste ad una rappresentazione altrettanto compiuta della degradazione patologica della personalità del Femminile, colto nel culmine della trasformazione operata per mezzo del sacrificio negativo A- (che appare anche in un verso di “Alma desnuda” di Storni: *alma que sangra, y sin cesar delira*⁵⁴¹):

[...]
Vibra en llamas de delirio la muñeca principesca,
Se estremecen los marfiles de su faz miniaturesca,
Su pupila enloquecida lanza chorros de fulgor;
Burbujeantes las palabras efervescen locamente
Con hervores de champaña de su boca balbuciente,
De su boca de topacio, moribunda, sin frescor.
[...]

Extinguióse ya la fiebre, la enfermita no delira,
Centellea en sus pupilas el sol rojo de la ira
Y sus brazos se retuercen como sierpes de marfil:
Brotan un nombre de sus labios entre espuma y maldiciones,
Su nacáreo cuerpecito se revuelva en convulsiones,
Tremular de lirio enfermo, sacudidas de jazmín.

Es que vibra su cerebro con malditas resonancias
El recuerdo de lord rubio de imperiales arrogancias,
El altivo millonario de los ojos de zafir,
El que en redes misteriosas de promesas quebradizas,
Apresó el pájaro blanco de su almita asustadiza
[...]⁵⁴².

In questa lirica, il Femminile, nella figura della *muñeca principesca*, si abbandona agli eccessi del delirio (*vibra en llamas de delirio*) a causa delle sofferenze derivanti da una relazione amorosa interrotta (*promesas quebradizas*). La donna è descritta con lo sguardo ebbro (*pupila enloquecida*), in preda a spasmi fisici (*sus brazos se retuercen como sierpes, se revuelva en convulsiones*) incapace di esprimersi se non balbettando frasi di senso incompiuto (*burbujeantes las palabras ... de su boca balbuciente*); l'intero *corpo-vaso* del Femminile appare come un calderone che gorgoglia a causa della quantità eccessiva di liquidi velenosi che ribollono (*efervescen locamente*) al suo interno: dalle labbra della donna, infatti, straripano *espuma y maldiciones*, manifestazione concreta delle *malditas resonancias* che ne affliggono la psiche. La discesa nel baratro della follia può anche, però, assumere la forma di allucinazioni auditive, come, ad esempio, quelle che appaiono in “Yo espero...” di Storni in cui il soggetto risulta afflitto da un *coro* di *voces* che confondono l'udito:

[...]
Hay manos misteriosas: ¿Tú eres Muerte, quien labras?
Escucho a un tiempo mismo no sé cuantas palabras.

No comprendo qué dicen y no sé lo que quieren

⁵⁴¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁴² D. Agustini, *op. cit.*, pp. 81-82.

Estas voces en coro que mis oídos hieren,[...] ⁵⁴³.

Il Femminile trasformato negativamente è immerso in un frastuono incomprensibile dove la capacità discriminante della ragione è persa interamente: *no sé cuantas palabras, / no comprendo qué dicen y no sé lo que quieren*. I medesimi accenti animano anche la seguente prosa tratta da *Poemas de amor* (XXIV):

Escribo estas líneas como un médium, bajo el dictado de seres misteriosos que me revelaran los pensamientos.

No tengo tiempo de razonarlos.

Se atropellan y bajan a mi mano a grande saltos.

Tiemblo y tengo miedo ⁵⁴⁴.

Anche qui il soggetto appare in preda ad allucinazioni auditive, intento a decifrare, fallendo (*no tengo tiempo de razonarlos*), un flusso ininterrotto (*se atropellan*) di parole (*el dictado*) comunicategli da *seres misteriosos*. Questi esseri ignoti e numinosi creano attorno al soggetto un caos indistinguibile in cui vorticano segni oscuri che prefigurano la dimensione caotica della caduta all'interno dell'irrazionalità inconscia, come anticipato dal timore e dal senso di vertigine (*tiemblo*) del verso conclusivo: "solo i folli sono capaci di comunicare con gli spiriti, di parlare un linguaggio segreto e di tradurre l'invisibile [...]" ⁵⁴⁵. I medesimi esseri, riapparso sotto forma di *espíritus*, continuano a sembrare i responsabili dello stato di evidente confusione che colpisce il soggetto lirico nella prosa XXVIII:

Parece por momentos que mi cuarto estuviera poblado de espíritus, pues en la obscuridad oigo suspiros misteriosos y alientos distintos que cambian de posición a casa instante.

¿Los has mandado tú?

¿Eres tú mismo que te multiplicas invisible a mi alrededor? ⁵⁴⁶

Il Femminile, anche qui evidentemente in preda al delirio amoroso, nell'insieme indistinto e caotico (*cambian de posición a casa instante*) di *suspiros* ed *alientos* (che ricordano i *soplos* di "Subconciencia": *oigo soplos etéreos... sobrehumanos...* ⁵⁴⁷) crede di riconoscere l'oggetto del proprio desiderio erotico. Anche in questo caso la menzione dell'oscurità che fa da cornice ai suoni allucinatori (*en la obscuridad oigo*) ci consente nuovamente di collocare questo processo di disgregazione psichica all'interno delle tenebre dell'inconscio. Nella prosa XXXVI, la follia di natura allucinatoria assume la forma di un ambiente naturale ostile (*hojas*) che cospira ai danni del soggetto lirico al fine di accelerarne il processo di ottenebramento mentale:

Susurro, lento susurro de hojas de mi patio al atardecer.

⁵⁴³ A. Storni, *op. cit.*, p. 465.

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 613.

⁵⁴⁵ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 614.

⁵⁴⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 183.

¿Por qué me enloquecéis susurrándome su nombre?[...] ⁵⁴⁸.

Allucinazioni più specificamente visive tormentano il soggetto del componimento LXVII:

[...].

De tu ser mortal extraigo, ahora, ya distantes, el fantasma aeriforme que mira con tus ojos y acaricia con tus manos, pero que no te pertenece. Es mío, totalmente mío. Me encierro con él en mi cuarto y cuando nadie, ni yo misma, oye, y cuando nadie, ni yo misma, ve, y cuando nadie, ni yo misma, lo sabe, tomo el fantasma entre mis brazos y con el antiguo modo de péndulo, largo, grave y solemne, mezo el vacío... ⁵⁴⁹

Il soggetto si abbandona, qui, a danze solitarie, nel silenzio della propria stanza, con il corpo immaginato dell'essere amato. Significativo risulta la menzione del movimento ondeggiante (*antiguo modo de péndulo*), che ricorda il moto fisico con cui solitamente ci si auto-induce uno stato di *trance*; il soggetto riconosce, inoltre, di vivere una condizione di totale irrazionalità, in cui non è più in grado di sentire, vedere né concepire razionalmente alcunché. La medesima incapacità di interpretare il reale mediante gli strumenti della coscienza ritorna anche in "El viajero" in cui un Femminile chiaramente soggiogato dall'uroboro patriarcale (*encantada, vencida, fascinada*) vaga come mosso da una forza oscura (*me fui* in anafora):

[...]

Y ya, triste, encantada,
Vencida, fascinada,
Temblando más que nunca, perdida la mirada,
Me fui tras el viajero, por montañas y ríos,
Me fui diciendo bellos y dulces desvaríos,
Creyendo que mis plantas, en verdad desangradas,
Bordaban el camino de rosas purpuradas.

[...] ⁵⁵⁰.

Lo stato di possessione conferisce al soggetto uno sguardo vacuo (*perdida la mirada*) e lo fa cadere preda di un evidente delirio (*dulces desvaríos*) dovuto all'assenza dell'essere amato. La fusione con esso pare sfuggirle inesorabilmente e, con essa, anche la celebrazione di una promessa d'eternità, ontologicamente irraggiungibile. Il soggetto confonde, negli eccessi di follia, la linfa perduta dal proprio *vaso-corpo* (*mis plantas...desangradas*) con le *rosas purpuradas* che costeggiano il cammino: "lo sguardo della follia è quello di chi non vede ciò che deve vedere, e ha davanti agli occhi un panorama altro, fatto dei suoi fantasmi interiori" ⁵⁵¹. Anche il componimento XXVI di *Poemas de amor* si struttura attorno ad ulteriori allucinazioni visive, definite esplicitamente come tali (*sufro como alucinaciones*), che colpiscono un soggetto

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 616.

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 625.

⁵⁵⁰ *Ivi*, p. 136.

⁵⁵¹ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 142.

evidentemente bloccato in uno stato di fissità psichica (*mi pensamiento se clava en ti*) diretta verso il Maschile, oggetto del proprio desiderio:

Si el silencio invade mi cuarto y nada se oye mi pensamiento se clava en ti.

Entonces sufro como alucinaciones.

Pienso que, de improvviso, las puertas de mi cuarto se abrirán solas y sobre el umbral aparecerás tú.

Pero no como eres, sino de una vibrátil substancia luminosa⁵⁵².

L'ossessione per l'amato riappare anche nel componimento XLI (*Te veo en cada cosa, todo me sugiere tu pensamiento. [...]* ⁵⁵³) e nel VII, in cui il soggetto, con urgenza morbosa, mette in atto un rituale compulsivo (*corro a encerrarme, apago las luces, evito todo ruido, toda la noche acaricio*), volto a trattenere il più possibile l'immagine dell'altro da sé:

Cada vez que te dejo retengo en mis ojos el resplandor de tu última mirada.

Y, entonces, corro a encerrarme, apago las luces, evito todo ruido para que nada me robe un átomo de la substancia etérea de tu mirada [...].

Toda la noche, con la yema rosada de los dedos, acaricio los ojos que te miraron⁵⁵⁴.

Nel componimento LXIII, infine, l'ossessione si muta chiaramente in delirio paranoide quando il soggetto pare convincersi dell'esistenza di un complotto volto a privarlo del proprio amato (*me lo quieren quitar*). La dimensione totalmente irrazionale di questo stadio psichico in cui è persa ogni possibilità di riconnettere i segni ai significati inizia gradualmente a tingersi di sfumature sottilmente aggressive (come espresso anche da *feroz* in anafora): qui il soggetto è assimilabile, infatti, ad una belva chiusa in gabbia (*ambulo, doy vueltas y más vueltas*), pronta a scagliarsi, alla prima occasione utile, sul nemico immaginato. Non a caso, nella chiusa, le suggestioni di teriomorfismo animale si completano con la collocazione del soggetto lirico in un ambiente rurale e selvatico (*parajes solitarios*), in cui si compie un appostamento ossessivo (*me acurruco debajo de los árboles y desde allí espío*):

Mi alegría feroz se ha convertido en una feroz tristeza.

Ambulo por las calles, miro los ojos de los que pasan y me pregunto:

¿Por qué me lo quieren quitar?

Luego doy vueltas y más vueltas.

Busco los parajes solitarios.

Me acurruco debajo de los árboles y desde allí espío a los que pasan con ojos sombríos⁵⁵⁵.

La fissità e l'ossessione sono riconducibili all'ambito della dipendenza affettiva conseguente all'incantesimo indissolubile operato ai danni del Femminile A-. Questa condizione di sudditanza psichica si apprezza con evidenza in "Me atreveré a

⁵⁵² A. Storni, *op. cit.*, p. 614.

⁵⁵³ *Ivi*, p. 617.

⁵⁵⁴ *Ivi*, p. 609.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p. 624.

besarte", ancora di Storni, in cui il Femminile appare totalmente deprivato della propria individualità, ridotto a farsi *sombra* dell'altro da sé:

[...]
A tus plantas te llamo, a tus plantas deliro...
Oh, tus ojos me asustan... Cuando miran el cielo
Le hacen brotar estrellas. Yo postrada en el suelo
Te llamo humildemente con un leve suspiro.

Acoge mi pedido: oye mi voz sumisa,
Vuélvete a donde quedo, postrada y sin aliento,
Celosa de tus penas, esclava de tu risa,
Sombra de tus anhelos, y de tu pensamiento.

[...] ⁵⁵⁶.

In questa lirica, il soggetto è dedito unicamente all'adorazione cieca del Maschile, posto in un'evidente condizione di superiorità (*en el suelo...suspiro*). Si nota, qui, un evidente accumulo semantico (*postrada* in anafora, *humildemente*, *pedido*, *sumisa*) che attiene al mondo della dipendenza (*esclava*) e dell'ossessione (*celosa*) amorosa a causa della quale il soggetto non è più in grado di manifestare alcuna volontà che esuli dalla relazione, ormai totalmente irrazionale (*a tus plantas deliro*), con l'essere amato. Un'analoga sudditanza appare anche in "Soneto", in cui il Femminile è descritto con termini volti a sottolinearne la regressione di coscienza: se il teriomorfismo gli fa indossare *riendas*, il ruolo di inferiorità volontariamente assunto le fa vestire i panni del *lacayo*. La regressione nella progressiva diluizione psichica che conduce al caos dell'inconscio si riflette, inoltre, nella stessa assimilazione del soggetto lirico ad un bambino, privo del benché minimo discernimento razionale (*en su locura*), che insegue più alacrementemente l'oggetto del proprio desiderio proprio quando questo si allontana:

[...]
De aquel deseo que me pusoriendas
El corazón se convirtió en lacayo.

[...]

Voy como niño que alcanzar procura
Mariposa veloz y en su locura
Le ve más oro cuanto más se aleja ⁵⁵⁷.

I medesimi accenti di dipendenza ossessiva si ravvisano anche nella lirica significativamente intitolata "Esclava", in cui il Femminile, come già in "Me atreveré a besarte", è nuovamente definito come un'entità totalmente diluita (*sombra*) che non

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 185.

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 481.

può fare altro che dedicarsi all'inseguimento dell'amato di cui è esplicitamente definita come *esclava*:

Yo te seguí en la sombra como una
Sombra funesta de tu luz esclava
[...]

Yo te seguí feroz como ninguna
Por tierras muertas entre fuego y lava;
[...]

Dulce tu alma como fruta a punto
La vi exprimirse sobre un alma blanca
Que ahora vive, con la tuya, junto.
Dolor gemidos de mi pecho arranca,
Mas al impulso de una fuerza loca
Cuando la besas tú, beso su boca⁵⁵⁸.

Congiuntamente alla dipendenza dall'altro da sé inizia ad affacciarsi, in questi versi, una prima contaminazione del sentimento amoroso con la dimensione dell'odio: "l'amore può, amando, caricarsi di odio o di desiderio di morte [...]"⁵⁵⁹. Nel rapporto amoroso basato sulla passione incontrollata e sull'istinto si scatena un confronto tra le soggettività in gioco: al fianco dell'Eros passionale si manifesta anche una contemporanea volontà di dissolvere attivamente l'altro da sé, a conseguenza dell'attivazione del procedimento dissolutivo del sé. L'agone erotico diventa, cioè, una sorta di prova strutturale in cui si testano le forze proprie ed altrui, con il rischio costante di soccombere al contatto della carica distruttiva delle potenze archetipiche risvegliate⁵⁶⁰. Lo stravolgimento di una volontà di fusione che muta in volontà di distruzione, in questa lirica, è prefigurato tanto nella scelta di *funesta* quanto di *feroz*. L'amore si muta in odio anche a conseguenza della gelosia straziante (*dolor gemidos de mi pecho arranca*) provata dal soggetto lirico nel venire a conoscenza di una nuova relazione sentimentale in cui è coinvolto il proprio amato. Qui, la dissociazione del Femminile da sé stesso è ormai compiuta: l'identificazione con l'altro da sé è tale da far sì che, mosso da *una fuerza loca*, questo senta di sperimentare esso stesso, grazie alla mediazione delle labbra del Maschile, un contatto erotico diretto proprio con colei che glielo ha sottratto. Il ribaltamento dell'amore in odio appare anche in "Un sol" (*he amado hasta llorar, hasta morirme, /amé hasta odiar, amé hasta la locura*⁵⁶¹) e in "Odio...":

[...]

⁵⁵⁸ *Ivi*, pp. 247-248.

⁵⁵⁹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 238.

⁵⁶⁰ Cfr. A. Carotenuto, *Eros*, cit., pp. 74-75.

⁵⁶¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 199.

Odio tremendo, como nada fosco,
Odio que truecas en puñal la seda,
Odio que apenas te conozco,
Queda⁵⁶².

Anche in una seconda lirica, nuovamente intitolata "Odio", il sentimento distruttivo si associa con gli eccessi della fissità e dell'ossessione psichica sperimentati dal soggetto lirico:

Conozco tu secreto, cuerpo mío: tuviste
Una imagen latente en tu rojo ramaje.
Detrás de las pupilas, entre la carne triste,
La imagen realizaba su callado tatuaje.

Te penetró en el pecho con tan viva agudeza,
Que el corazón de cera, celoso de llevarla,
Para mejor ceñirla, para mejor guardarla,
Llegó a tomar la forma de la amada cabeza.

Si ya el amor es odio, y vergüenza, y despecho,
A riesgo de morirte, la arrancarás del pecho
[...]⁵⁶³.

La percezione dell'altro da sé è a tal punto costante ed onnipervasiva da far intuire al soggetto lirico il segreto che si cela all'interno del proprio *corpo-vaso* lacerato dalla sofferenza: vale a dire l'esistenza, in esso, di un *callado tatuaje* che, al pari di un talismano malefico, costringe la personalità inconsapevole al culto di un'immagine occulta. Questa immagine si è andata lentamente scolpendo ed imprimendo, grazie al potere trasformante del fuoco della passione, in un *corazón* significativamente descritto come *de cera*. L'incapacità di prescindere da questo invisibile stigma causa, però, talmente dolore al soggetto che questi non può far nulla per evitare che la passione amorosa si muti in odio (*ya el amor es odio*) e si diriga contro il Maschile da cui è stata soggiogato. La morte interiore (*a riesgo de morirte*) che corrisponde alla dissoluzione totale della coscienza è, intesa, in questi versi, come l'unica possibilità di liberarsi da questa forma di possessione occulta che ha contaminato la purezza amorosa con desideri distruttivi.

Abbiamo visto che il procedimento disgregante sotteso alla trasformazione-erotica operata dalla Giovane Strega⁵⁶⁴ prende l'avvio nello scaturire delle fiamme dell'incontro erotico; queste possono convertirsi in un incendio che, senza controllo, fa *tabula rasa* della coscienza e degli strumenti razionali a questa afferenti; questo processo di smantellamento della psiche è in grado di minare alla base la percezione

⁵⁶² *Ivi*, p. 202.

⁵⁶³ *Ivi*, p. 286.

⁵⁶⁴ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 19.

stessa della soggettività individuale fino a sfociare nel più totale annullamento psichico. Vediamo, ad esempio, come questo stadio dissolutorio ben si percepisca in una lirica di Storni, intitolata "Subconciencia":

[...]
Como el espacio soy, como el vacío,
Es una sombra todo el cuerpo mío
Y puedo como el humo levantarme.

[...]
Sujétame a la tierra con tus manos,
Que si el viento se mueve ha de llevarme⁵⁶⁵.

In questi versi, il processo di diluizione psichica è suggerito dall'accostamento dell'io lirico a nuclei semantici che attengono con evidenza alla perdita di forma della coscienza (*como el vacío*, talmente leggera da poter essere sollevato dal vento): essa si estende liberamente nello spazio (*como el espacio soy*) ed è, infatti, paragonata, a causa della propria inconsistenza, alla *sombra* e al *humo*. Anche in "Lluvia pasada", a seguito dell'incontro erotico con l'altro da sé (*sangre borbotea*), il Femminile si trova immerso nell'abisso liquido (*fluido que ahoga me rodea*) dell'inconscio, all'interno del quale patisce un processo dissolutivo (*abiertos los poros no retengo el alma*):

[...]
Sangre borbotea, los pies no se apoyan,
La carne es estrecha y el alma rebalsa;
Fluido que ahoga me rodea el cuerpo:
Abiertos los poros no retengo el alma.
[...]⁵⁶⁶.

L'immagine della dissoluzione appare anche in "¡Piedad!" (*que yo me desvanezco, como si destapara / un frasco de perfume bajo la luna clara*⁵⁶⁷); ugualmente, ciò si replica anche in "El surtidor de oro" di Agustini (*que sangre y alma se me va en los sueños*⁵⁶⁸) e in "La invitación" di Ibarbourou: *es como beber la vida de un sorbo / tan fuerte y tan hondo, que a veces da miedo*⁵⁶⁹. Anche in due versi di "Supremo idilio" di Agustini (*en tus manos mi espíritu es dúctil como un rizo... e mi rizos se derramen como una fuente de oro!*⁵⁷⁰) la coscienza del soggetto (*mi espíritu*), al contatto con l'amato (*en tus manos*), perde la propria forma individuale (*flojos... es dúctil ... se derramen*). Anche in "Medianoche" di Storni la dissoluzione si associa alla volontà di Psiche di unirsi con Eros (*El alma / -Repito a tus oídos -dame a besar el alma*⁵⁷¹): il soggetto chiede al proprio amato di darle *a besar el alma*, espressione che ben evidenzia la volontà di fondere la

⁵⁶⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁶⁶ *Ivi*, p. 118.

⁵⁶⁷ *Ivi*, pp. 128-129.

⁵⁶⁸ D. Agustini, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁶⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 279.

⁵⁷⁰ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 187-189.

⁵⁷¹ A. Storni, *op. cit.*, pp. 125-127.

propria coscienza con quella dell'altro. L'immagine del bacio mediante il quale la coscienza si dissolve richiama anche un verso di "El nudo" di Agustini: *y se besaban hondo hasta morderse el alma!...*⁵⁷². La violenza della lacerazione psichica, scatenata dal contatto con l'amato, caratterizza anche "Magnetismo" di Ibarbourou:

[...]
Yo sé que siempre el embrujado abismo
De tus pupilas hondas
Me retendrá lo mismo que un guiñapo
agarrado en las uñas de las zarzas.[...] ⁵⁷³.

Il Femminile appare consapevole, in questi versi, della minaccia di disgregazione per la propria coscienza, sottesa all'incontro erotico: la soggettività pare, infatti, destinata, nel contatto con il Maschile, a convertirsi in un *guiñapo / agarrado en las uñas de las zarzas*. La violenza con cui la coscienza si lacera lungo la caduta nell'abisso del vaso-utero sessualizzato caratterizza anche "El surtidor de oro" di Agustini:

[...]
El amante ideal, el esculpido
En prodigios de almas y de cuerpos,
Arraigando las uñas sobrehumanas
En mi carne, solloza en mis ensueños;
[...] ⁵⁷⁴.

Il contatto erotico con l'uroboro patriarcale (*el amante ideal*), nelle poetiche delle nostre autrici, appare spesso come un'esperienza fortemente disgregante. Le *garras enguantadas de caricias* descritte in [Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte] (nuovamente di Agustini) evidenziano il parallelo simbolico esistente tra lo smembramento che nella dimensione M- colpisce la materialità coporea e quello che, in questa polarità A-, condanna alla morte la coscienza:

[...]
Pico de cuervo con olor de rosas,
Aguijón enmelado de delicias
Tu lengua es. Tus manos misteriosas
Son garras enguantadas de caricias.

Tus ojos son mis medianoches crueles,
Panales negros de maldita mieles
Que se desangran en mi acerbidad;

Crisálida de un vuelo del futuro,
Es tu abrazo magnífico y oscuro
Torre embrujada de mi soledad⁵⁷⁵.

⁵⁷² D. Agustini, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁷³ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 181.

⁵⁷⁴ D. Agustini, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 287.

Anche in questa lirica, il Femminile, durante l'*abrazo oscuro* che lo tiene avvinto all'amato, patisce un processo di riduzione animica progressiva. Il momento della dissoluzione spirituale, in "Ay" di Storni, è suggerito dall'immagine di un *vaso-corpo* sublimato in una *copa fina* dal *cristal fulgente* (evidente simbolizzazione afferente alla polarità opposta A+) che, al contatto con l'altro da sé (*entre tus dedos largos*), inizia un processo di caduta (*caerá*) verso la polarità A-, il cui esito finale corrisponde ad una totale e fatale rottura disgregante (*en pedazos*):

[...]
Un día oscuro, entre tus dedos largos
Será oprimido su cristal fulgente
Y caerá en pedazos buenamente
La fina copa que te dio letargos;
¡Un día oscuro, entre tus dedos largos!
[...]⁵⁷⁶.

Un analogo presagio di dissoluzione scatena il timor panico (*temor ardiente y vivo*) nel Femminile protagonista di "Fugitiva". L'angoscia di fronte al rischio della dissoluzione A-, sottesa alla cattura da parte del fauno archetipico (equiparato ad una belva psichica lanciata in un inseguimento del tutto analogo alle feroci battute di caccia che abbiamo visto animare la selva nella dimensione M-), induce alla fuga (*corriendo, palpitante y loca / de miedo*) il soggetto descritto da Ibarbourou:

[...]
Mas me salta el temor ardiente y vivo
De que me sigue un fauno en la penumbra:
Tan cerca que mi oído ya columbra;
El eco de su paso fugitivo.

Y huyo corriendo, palpitante y loca
De miedo, pues tanto próximo parece,
Que mi gajo de aromos se estremece
rozado por las barbas de su boca⁵⁷⁷.

Questa corsa disperata esprime l'angoscia del Femminile al pensiero di precipitare nel baratro della dissoluzione della coscienza. Il fauno, in questi versi, non solo si fa evidente rappresentazione simbolica di Pan, implicando una dimensione erotica, ma ricorda anche l'indistinto mondo delle pulsioni inconscie ed il loro potere altamente disgregante: in *se estremece rozado por las barbas de su boca*, il verbo *estremece* riassume, infatti, tanto il fremito che precede la caduta nell'abisso erotico, quanto la vertigine che precede la caduta nell'abisso psichico. Il *temor ardiente* di Ibarbourou appare del tutto analogo al *miedo divino* ed al *terror* descritti da Storni in "Miedo divino":

⁵⁷⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁷⁷ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 201.

[...]

-Te amo me dices despacio-, te amo-.
Y entonces soy menos que un hilo en temblor...
Se apagan los ojos, el cielo se borra,
Se acaba la voz.

[...]

-Te amo, susurras de nuevo-, y ahora
El cielo se inunda de fulguración,
Se agrandan los astros, se tocan, lo cubren...
¡Oh, siento terror!

[...]

La noche, la noche que cae en mi alma,
No dejes amado que muera de amor...⁵⁷⁸

Di fronte alla dichiarazione d'amore dell'essere amato, il soggetto sperimenta un *temblor* (analogo al *se estremece* della lirica precedente) che prelude alla regressione nell'inconscio, simboleggiata, in questi versi, dall'espressione *la noche que cae en mi alma*. La dissoluzione finale è prefigurata, infine, dall'esplicita menzione della morte per amore (*no dejes, amado que me muera de amor...*). Il timore di finire preda del contatto (*te apoderas*) trasformante negativo (*me torturas*), operato dal Maschile, caratterizza anche "¡Piedad!", in cui il Femminile appare ben consapevole del rischio di morte psichica (*me duerma para siempre como un pájaro helado*) sotteso all'incontro erotico (*en tus brazos*):

[...]

Porque si un día y otro te apoderas de mí,
Si siempre que me miras me torturas así,
No extrañes que en tus brazos, alguna noche, amado,
Me duerma para siempre como un pájaro helado⁵⁷⁹.

La dissoluzione psichica si ravvisa anche nel componimento XVII di *Poemas de amor*, in cui il Femminile, al contatto con l'amato, perde coscienza di sé (*no hablo, ni me muevo, ni pienso, ni acaricio*):

¿Oyes tú la vehemencia de mis palabras?
Esto es cuando estoy lejos de él, un poco libertada.
Pero a su lado ni hablo, ni me muevo, ni pienso, ni acaricio.
No hago más que morir⁵⁸⁰.

La volontà di abbandonarsi all'annullamento psichico contraddistingue anche "Lamentaciones" di Ibarbourou:

[...]

⁵⁷⁸ A. Storni, *op. cit.*, pp. 183-184.

⁵⁷⁹ *Ivi*, pp. 128-129.

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 611.

Puesto que he perdido la luz de su amor.
El ser que me diste, ¡tómalo, Señor!

Mutila mi lengua que aún por él clama.
Ciégame estos ojos que aún buscan su llama.

¡Córtame estas manos cobardes que imploran
Y cierran estos labios que por él te oran!

Convierte en ceniza
Estos pies que aún buscan la ruta que él pisa.

Tapia los oídos,
que aún su acento atisban en todos los ruidos.[...] ⁵⁸¹.

Il soggetto, dopo aver allentato i confini della propria coscienza ed averla fusa con quella del proprio amato, è stato privato dal contatto con questo (*puesto que he perdido la luz de su amor*, in cui *luz* è chiaro riferimento al corollario simbolico dell'uroboro patriarcale-solare). Dopo la separazione, il Femminile anela a sperimentare volontariamente la regressione dissolutoria nell'altro da sé: qui, i vocativi *mutila mi lengua* e *cierra estos labios* si equivalgono al *no hablo* del componimento precedente di Storni; *córtame estas manos* corrisponde a *ni acaricio* e *convierte en cenizas / estos pies* rimanda, a sua volta, al *ni me muevo* di Storni; la richiesta ultima del soggetto (*el ser que me diste, ¡tómalo*) equivale, infine, allo stato di prostrazione psichica patito dal soggetto lirico di Storni (*no hago más que morir*). La chiara percezione di come, in questa polarità archetipica, la dicotomia che oppone il sé all'altro da sé sia destinata a sciogliersi appare evidente anche nel componimento XI di *Poemas de amor* di Storni:

Estoy en ti.
Me llevas y me gastas.
En cuanto miras, en cuanto tocas, vas dejando algo de mí. [...] ⁵⁸².

Dichiarando *estoy en ti*, il Femminile ribadisce esplicitamente lo sfumare dei confini della propria soggettività, fusa con quella dell'amato. In questo sfaldamento dell'individualità, la consapevolezza di sé viene gradualmente meno (*me llevas y me gastas*): nella lirica ciò traspare nell'immagine dell'amato che, con i suoi sguardi e con i suoi gesti, sparge attorno a sé, diluendola, l'essenza del Femminile che in esso si identifica. Ciò avviene anche in "Transfusión" (*me exprimo toda en ti como una fruta / y entre tus manos se me va la vida* ⁵⁸³), in cui l'anima del soggetto si diluisce in una metafora liquida (*me exprimo... como una fruta*). Il superamento dei confini della

⁵⁸¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 147.

⁵⁸² A. Storni, *op. cit.*, p. 610.

⁵⁸³ *Ivi*, p. 137.

soggettività individuale caratterizza anche il componimento XIV di *Poemas de amor*, in cui l'altro da sé è percepito come parte del soggetto lirico stesso:

Estás circulando por mis venas.

Yo te siento deslizar pausadamente.

Apoyo los dedos en las arterias de las sienes, del cuello, de los puños, para palparte⁵⁸⁴.

La dissoluzione che deriva dal contatto con l'uroboro patriarcale mostra il suo massimo grado di condensazione simbolica, infine, proprio nel verso conclusivo del già citato "Un sol" di Storni: *yo necesito un sol que me disuelva*⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 611.

⁵⁸⁵ *Ivi*, p. 200.

3.3 I Misteri del Femminile

La Grande Madre si sdoppia simbolicamente tra regime terrestre e regime lunare⁵⁸⁶. Indubbiamente, la dominanza ctonia costituisce un elemento del tutto fondante nei Misteri del Femminile:

“I misteri femminili partono dalla priorità del mondo fenomenico materiale, dal quale soltanto è generato lo spirituale. In questo senso i misteri patriarcali sono celesti, quelli matriarcali ctonii; negli uni è messa in risalto la creatrice numinosità dell’invisibile, negli altri la creatrice numinosità del visibile”⁵⁸⁷.

Oltre alla terra, però, è soprattutto la *luna* a farsi rappresentazione emblematica della coscienza matriarcale⁵⁸⁸, così come il sole lo è della coscienza patriarcale⁵⁸⁹. Questo astro, strettamente connesso alla volta notturna, con il suo strabiliante moto di crescita e decrescita ciclica fu una presenza impressionante durante le fasi dello stadio matriarcale dell’umanità, caratterizzato da una psicologia notturna e lunare. La luna contiene in sé anche tratti afferenti al lato maschile dell’uroboro, godendo, quindi, di una forma ermafrodita e rappresentando tanto la Grande Madre uroborica, simbolo dell’inconscio, quanto la Grande Madre intesa in un’accezione più personale; la luna è Signora del periodo celeste-cosmico così come del periodo terreno del Femminile (il cui ritmo è del tutto analogo a quello celeste⁵⁹⁰), rappresentando, in modo indiscutibile e pressoché univoco⁵⁹¹, il simbolo, per eccellenza, del Femminile. La luna si colloca al centro del canone simbolico della Grande Madre: essa appartiene, come suo frutto proprio, all’“albero della *notte*” e all’*oscurità*⁵⁹². I Misteri costituiscono il punto più alto del potenziale trasformativo veicolato dall’archetipo, manifestazione concreta della dinamica relazionale in cui soggetto ed oggetto si prestano a modificare ed essere modificati; i Misteri sono, quindi, da intendersi come la massima espressione della coscienza matriarcale-lunare:

“nel potere femminile dell’inconscio, generatore e nutriente, protettore e trasformatore, agisce in profondità una saggezza infinitamente superiore alla saggezza della coscienza quotidiana; essa interviene come origine della visione e del simbolo, del rituale e della legge, della poesia e della profezia [...]”⁵⁹³.

Sotto l’egida lunare è posto tutto ciò che muta secondo caratteri che attengono al

⁵⁸⁶ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 194.

⁵⁸⁷ Idem, *Amore e Psiche*, cit., p. 110.

⁵⁸⁸ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., p. 47.

⁵⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 24.

⁵⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 51.

⁵⁹¹ Cfr. *ivi*, pp. 47-49.

⁵⁹² Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., pp. 64-65.

⁵⁹³ *Ivi*, p. 327.

ritmo⁵⁹⁴ e, quindi, tutto ciò che si compone di momenti di attesa alternati, come una pausa musicale⁵⁹⁵, a moti crescenti e calanti: ogni singolo elemento che nasce, cresce, si sviluppa e muore lo fa in consonanza ed in accordo con il metronomo lunare, espressione simbolica privilegiata dei Misteri lunari del Femminile⁵⁹⁶. Alla luna si riconnette, quindi, il ciclo vitale inteso nella sua interezza, comprensivo di ogni singolo processo che attiene alla *fecondità* tanto materiale (vegetale e fisiologica che sia) quanto psichica. Ogni sfumatura appartenente alla costellazione simbolica della fertilità (o dell'assenza della stessa) e dello sviluppo (in positivo od in negativo) appare come la misura dell'attività magica del Femminile, sottoposta al moto circolare e ciclico della luna. Il tempo del mutamento è strettamente avvinto al tempo dell'attesa: i mutamenti, per darsi, non necessitano solamente di un ciclo temporale sul quale installarsi, ma anche della dialettica con una fase di latenza del ciclo stesso: non a caso, infatti, molti degli animali che appartengono al corollario simbolico dell'archetipo lunare, quali il granchio, la lumaca, la tartaruga ed il serpente si caratterizzano per un moto antitetico di emersione e di re-immersione in zone oscure⁵⁹⁷. Lo spirito trasformativo lunare non soltanto si esplica lungo gli assi (M ed A) dell'archetipo della Grande Madre, ma è già implicato, *in nuce*, nell'aspetto elementare dello stesso: sappiamo, infatti, come quest'ultimo sia da considerarsi esclusivamente tale solo nell'accezione contenitiva primigenia, poiché assume valenze immediatamente e indiscutibilmente trasformative non appena si attivano i processi che muovono da una polarità all'altra dell'archetipo. La dinamica che lega una polarità al suo opposto si estrinseca proprio nel senso dell'attesa: in quella che precede l'esplosione vitale che avviene durante i Misteri della Vegetazione, in quella che consente all'intuizione folgorante di affiorare durante i Misteri dell'Ispirazione, in quella dei tempi digestivi con cui la dimensione materica si frammenta nei Misteri di Morte ed, infine, in quella della graduale e progressiva caduta nella dimensione inglobante dell'inconscio in cui la coscienza si dissolve durante i Misteri dell'ebbrezza⁵⁹⁸. In qualità di espressione archetipica connessa all'acqua ed all'umidità, la luna domina mari, fiumi, fonti, sorgenti, paludi e succhi⁵⁹⁹; ad essa, di conseguenza, risponde anche il ricorrere ciclico dell'acqua più propria del Femminile, il *sangue mestruale*⁶⁰⁰: "l'irrimediabile femminilità dell'acqua è

⁵⁹⁴ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 59.

⁵⁹⁵ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., pp. 63-64.

⁵⁹⁶ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., p. 227.

⁵⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 182.

⁵⁹⁸ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., pp. 63-64. e cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., p. 194.

⁵⁹⁹ Cfr. Idem, *Psicologia*, cit., p. 51.

⁶⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 50.

determinata dal fatto che la liquidità è l'elemento stesso del mestruo"⁶⁰¹. Il sangue mestruale accoglie in sé tanto l'elemento acquatico quanto la connessione di questo con la luna⁶⁰²: "l'isomorfismo della luna e delle acque comporta [...] un processo di femminilizzazione nel quale il ciclo mestruale costituisce il termine medio"⁶⁰³. Il ciclo del sangue del Femminile richiama l'immagine della luna che scompare dal cielo, in un accordo simbolico che fonde i tratti della Madre Terribile e dell'Anima negativa che dissolvono, occultandola alla percezione cosciente, tanto la materia quanto la psiche⁶⁰⁴. Ogni nuovo ciclo lunare si inaugura, infatti, con la fase della cosiddetta *luna nera*, in cui archetipicamente si compiono le nozze alchemiche del sole con la luna. La luna nera è una "luna mestruale"⁶⁰⁵, sotto il cui controllo ricade il sangue nella sua accezione simbolica di *acqua nera*⁶⁰⁶, *acqua cupa*. Se la luna, nella pausa della fase della nuova lunazione, attende di mostrare l'avvio di un nuovo ciclo temporale, il Femminile, a sua volta, replica una pausa all'interno del proprio ciclo fisiologico che conduce al picco della fertilità, rispondente alla fase della luna piena del ciclo cosmico-celeste: anche in virtù di questa corrispondenza, il sangue mestruale può intendersi come una sorta di 'deflorazione spirituale', magicamente operata sul Femminile dalla luna uroborica ed ermafrodita⁶⁰⁷. Alla luna nuova risponde, infatti, il sangue nuovo con cui il Femminile fisiologico sottolinea il momento di pausa attorno al quale ruota tutta la propria temporalità ciclica:

"il sangue è temibile sia perché è signore della vita e della morte, sia perché, nella sua femminilità, è il primo orologio umano, il primo segno umano in correlazione con il dramma lunare"⁶⁰⁸.

Non stupisce, quindi, che proprio il sangue costituisca il punto centrale su cui si fondano i Misteri di trasformazione, metafora ed espressione tangibile di tutto il potenziale creativo sotteso al Femminile. La gravidanza simbolica del sangue in seno alla Grande Madre ed alla coscienza matriarcale a questa afferente si snoda lungo un percorso che vede mutare il Femminile da una condizione di verginità (in cui il sangue corrisponde al *nettare-soma* dei Misteri dell'Ispirazione compiuti dalla vergine Sophia nella polarità A+) ad uno stato erotizzato sancito dalla comparsa delle mestruazioni che anticipano la deflorazione fisica e psichica derivante dal contatto con l'uroboro patriarcale. Entrambe queste deflorazioni si riconnettono ai

⁶⁰¹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 115.

⁶⁰² Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 227.

⁶⁰³ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 117.

⁶⁰⁴ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 194.

⁶⁰⁵ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 118.

⁶⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 124.

⁶⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 146.

⁶⁰⁸ *Ivi*, p. 127.

malefici magico-erotici per mezzo dei quali la Giovane Strega officia i Misteri dell'Ebbrezza nella polarità A-; in seguito alla fecondazione psico-fisica provocata dall'irruzione dell'uroboro patriarcale che avviene con lo *hieros gamos*, si passa alla mutazione del sangue in latte⁶⁰⁹: nella fase gravidica il sangue mestruale, infatti, scompare (per riapparire solamente al momento del parto quando il *corpo-vaso* della Madre Buona, presiedendo ai Misteri della Vegetazione nella polarità M+, si apre in un sacrificio sanguinoso per permettere l'inizio di una nuova vita); il sangue, nella fase post-gravidica, appare convertito nel latte, nutrimento per le creature della Madre Buona; il latte, a sua volta, si rimuta in sangue, prima di scomparire definitivamente durante il processo che conduce alla sterilità della Madre Terribile/Vecchia Strega; a questa, infine, spetta il compito di dare corpo al sanguinoso sacrificio delle proprie creature durante i Misteri di Morte della polarità M-. Lo spargimento di sangue, dunque, nel *sacrum-facere* misterico del Femminile è sempre previsto (seppur su diversi livelli e con diverse sfumature simboliche): il sangue che segna il momento della morte (fisica o psichica) se sancisce la fine di un ciclo è, al tempo stesso, proprio ciò che garantisce la rinnovata fecondità a cui fa seguito la rigenerazione⁶¹⁰ che segna l'avvio del ciclo successivo.

3.3.1 I Misteri di Morte

Nelle poetiche delle nostre tre autrici, un isomorfismo continuo unisce una serie di *topoi* a prima vista disparati, ma il cui organizzarsi attorno ad una costellazione simbolica consente di dedurre in essi una comune aderenza ad un regime nictomorfo e multiforme di immagini che esprimono la caduta di fronte alla temporalità mortale che le contiene e le caratterizza reciprocamente. Tanto nelle produzioni liriche di Agustini quanto di Storni e di Ibarbourou si intuisce con chiarezza il volto teriomorfo della Madre Terribile che, assumendo la forma aggressiva di esseri divoranti ed inquietanti, rimanda all'aspetto insaziabile del destino di morte che attende ineluttabilmente la materialità dell'esistenza. Le immagini che popolano le raccolte poetiche delle autrici si radicano con evidenza in quella terra scura e in quelle acque scure, afferenti alla polarità M- dell'archetipo della Grande Madre, che attirano, digregano, risucchiano e cullano al proprio interno ogni creatura, destinata al sonno eterno. Sia il mondo ctonio sia quello acquatico attorno a cui si strutturano

⁶⁰⁹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 38-42.

⁶¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 279.

molte delle liriche appaiono posti sotto l'egida di una volta tenebrosa e femminile, rischiarata dalla presenza lunare. Quest'ultima, come simbolo della Grande Madre, si fa ricettacolo simbolico in grado di accogliere su di sé tutte le simbolizzazioni mortifere e disgreganti della polarità M-.

Si pensi, ad esempio, a *la noche de luna*⁶¹¹ che, in "El arbusto" di Storni, fa da cornice alla negazione di nutrimento da parte della Grande Madre vegetale o al verso conclusivo di "Medianoche", in cui la luna è esplicitamente assimilata ad un cadavere (*mi vida siente una potencia que la arranca... / y en tanto va la luna cadavérica y blanca*⁶¹²); o ancora, ad un verso di Agustini tratto da [Fue un enigma], in cui la luna evoca con chiarezza una dimensione sepolcrale: *su extraña carne lunar ritmó preludios de osario*⁶¹³. Suggerzioni lunari funebri si replicano anche in "La tristeza de la luna" di Ibarbourou, in cui alla sterilità della luna (immaginata come una Madre Terribile che condanna il mondo animale alla morte per assenza di acqua: *tan estéril es / como un prado negro cubierto de pez*) si somma la promessa della morte, prefigurata dal *negro ciprés* e dal *olor a muerte*:

[...]

Tan triste me pone que a veces parece
que en mi alma un negro ciprés se estremece.

Bajo su luz clara mi alma queda inerte
y es como guiñapo con olor a muerte.
Bajo su luz clara, tan estéril es
Como un prado negro cubierto de pez.
[...]⁶¹⁴.

Anche in "La luna" riappare l'idea della sterilità totale associata al simbolo lunare; in questa lirica, la luna è posta in evidente contrapposizione con la terra, dipinta come la Madre Buona M+ (*tierra millonaria de dones*), descritta, di conseguenza, mediante l'accumulo di negazioni anaforiche (ben sette volte si ripete la particella negativa *ni*) che concorrono a creare un'immagine di vacuità, di privazione di movimento ed assenza di suoni e, quindi, di vitalità (*una muerta consciente*):

¡Oh la luna, la luna que cantan los poetas!
¡Oh la luna brillante de tristeza tremenda!
¡La luna que no sabe ni del frescor del agua
Ni del viento que tacta, como un fauno, las selvas!

¡La luna que no tiene ni un árbol, ni una brizna,
Ni una mujer y un hombre que se quieran en ella,
Ni un puñado de polvo que dance en remolinos,
Ni un río que haga ruido saltando entre sus piedras!

⁶¹¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 140.

⁶¹² *Ivi*, p. 127.

⁶¹³ D. Agustini, *op. cit.*, p. 323.

⁶¹⁴ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 180.

Parece tan hermosa, tan nueva, tan luciente,
Y no es más que una pobre, vieja, desposeída,
Frente a frente a la tierra millonaria de dones.
Una muerta consciente frente a frente a una viva.
[...]⁶¹⁵.

Toni pressoché identici caratterizzano anche “Inicial” di Agustini, in cui l’immagine del *osario*, già visto in [Fue un enigma], si completa, in questi versi, con la menzione del *sudario* e della croce, quest’ultima intesa come albero di morte:

[...]
Una luna aterida como un sueño de osario
Arrastró por el cielo un lívido sudario,

Y bajo el cielo oscuro, como atroz jeroglífico,
Una cruz que le apuntaba con dedo apocalíptico.
[...]⁶¹⁶.

Anche in “Al claro de luna” il Femminile esprime la propria affinità interiore (*adoro*) con una luna *pálida* (come avviene anche in “Las frentes”: *Las frentes... Las suaves frentes / muertas en la palidez de los ópalos lunares*⁶¹⁷); questa luna si associa con evidenza all’immagine di un corpo esangue e fatalmente irrigidito dalla morte:

La luna es pálida y triste, la luna es exangüe y yerta.
La media luna figuráseme en suave perfil de muerta...
[...]
Adoro esa luna pálida, adoro esa faz de muerta!
[...]⁶¹⁸.

Accenti simili appaiono anche in liriche di Storni come “La tristeza” (*manto de luna / blanco como una novia muerta sobre el altar*⁶¹⁹) e “Los cisnes” (*en la tinta movable de las aguas del lago / rielaba de la luna una franja espectral!*⁶²⁰): in quest’ultimo caso, alla morte lunare segue la trasformazione in spettro. Infine, in “Vieja luna...”, l’assimilazione della luna ad una dimensione post-mortem appare evidente nella scelta dell’aggettivo *descarnado* e nel riferimento al gelo ed al silenzio che contraddistinguono la totale negazione della vitalità:

[...]
Oh vieja luna, descarnado mundo
Que recorres el cielo en silencio profundo.
[...]
Luna, ¿no tienes frío?⁶²¹

⁶¹⁵ *Ivi*, p. 246.

⁶¹⁶ D. Agustini, *op. cit.*, p. 325.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 335.

⁶¹⁸ *Ivi*, p. 151.

⁶¹⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 72.

⁶²⁰ *Ivi*, p. 52.

⁶²¹ *Ivi*, p. 176.

All'inghiottimento ultimo segue l'ipogeo dell'annullamento fisico; questo, però, non necessariamente "deteriora, spesso anzi valorizza e sacralizza"⁶²². Grazie alla reversibilità dei poli archetipali, è proprio nel dissipamento totale della materialità corporea che è contenuta la promessa di una nuova rinascita:

"il ventre materno e il sepolcro come sarcofago sono vivificati dalle medesime immagini dell'ibernazione dei germi e del sonno della *crisalide*. [...] Lo stesso vocabolo 'cimitero' ce lo indica tramite la sua etimologia, dato che *koimeterion* significa 'camera nuziale'"⁶²³.

Non a caso nei misteri di Eleusi e in quello di Osiride l'elemento centrale del mistero di Morte risiedeva proprio nella simbolizzazione del matrimonio di morte⁶²⁴: un allusione a questo rituale è contenuta in "Versos otoñales" di Storni (*¡Oh, la pálida muerte que me ofrece sus bodas /y el borroso misterio cargado de infinito!*⁶²⁵). Nella trasformazione della sofferenza e nell'annientamento di sé si replica quel *sacrum facere* che, nella disgregazione ultima, sottende il superamento della morte stessa: ciò che è mortale è reso immortale grazie alla potenza trasformante che sta alla base delle iniziazioni misteriche. In "A Carolina Muzzilli" di Storni, questo potenziale trasformante connesso alla sofferenza ed al decadimento fisico è ben percepibile:

[...]
¡Misterio y tristeza
Bajo las cenizas!
¡Misterio y tristeza
Bajo el agua fría!
¡Misterio y tristeza
Entre las espinas!
[...]⁶²⁶.

In questi versi, l'anafora di *misterio* si avvale, in ogni distico, di un non casuale completamento semantico che attiene alla sfera della morte, del disagio e del dolore (*cenizas, fría, espinas*). Nei Misteri di Morte, morte e vita possono risolversi l'una nell'altra: "pare che proprio nella tomba si svolga l'inversione eufemizzante: il rituale mortuario è antifrasi della morte"⁶²⁷. Un principio di fusione tra questi due stati, solitamente percepiti dalla coscienza patriarcale e dal regime diurno dell'immaginario (fortemente diairetico) come inconciliabili, è ravvisabile in "Silencio..." di Storni, in cui simboli di fecondità e di rinascita (*labio de infante*), espressi anche dal cromatismo acceso (*rosa, amarillas*) connesso alla primavera, si fondono con il pallore mortale del soggetto lirico:

⁶²² G. Durand, *Strutture*, cit., p. 253.

⁶²³ *Ivi*, p. 293.

⁶²⁴ Cfr. M. T. Colonna, *op. cit.*, pp. 141-156.

⁶²⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 454.

⁶²⁶ *Ivi*, p. 470.

⁶²⁷ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 293.

Un día estaré muerta, blanca como la nieve
[...]

La primavera, rosa, como un labio de infante,
Entrará por la puertas con su aliento fragante.
La primavera rosa me pondrá en las mejillas
— ¡La primavera rosa! - Dos rosas amarillas...
[...]⁶²⁸.

Anche in “Morir sobre los campos”, nei versi *y borracha de sol en la hora postrera / tendré un beso en los labios lleno de primavera*⁶²⁹, il soggetto lirico pare avvicinarsi alle tenebre ultime come un *corpo-vaso* contenente in sé quel germe di luce (*borracha de sol*) e di fecondità (*labios lleno de primavera*) in grado di fecondare ed illuminare il più ampio *corpo-vaso* della Madre Terribile in cui, da lì a breve, essa sarà riaccolto; anche in “Melancolía”, la prefigurazione della morte (*mi hiel*) che affligge il corpo materiale che riposa all’interno del *ventre-vaso* (*caja*) della Madre Terribile si contamina con una promessa di una rinascita:

Oh muerte, yo te amo; pero te adoro, vida...
Cuando vaya en mi caja para siempre dormida,
Haz que por vez postrera
Penetre mis pupilas el sol de primavera.

Déjame algún momento bajo el calor del cielo,
Deja que el sol fecundo se estremezca en mi hiel...
[...]⁶³⁰.

Il potenziale di rigenerazione che segue la morte è espresso mediante un comune riflesso tanto di luce quanto di fecondità, condensate in quel *sol de primavera*, esplicitamente definito, pochi versi più avanti, come *fecundo*. La dicotomia *muerte-vida*, esplicitata nel primo verso, si risolve in una comune emotività (*te amo, te adoro*) che lega indistintamente il soggetto lirico ad entrambe le polarità dell’asse M. Questa tendenza sincretica esprime perfettamente la tipicità delle strutture sintetiche afferenti al regime notturno dell’immaginario; la presenza di verbi gliscromorfi e di una semantica della fusione⁶³¹ emerge con evidenza anche in “Charla” (in cui il Femminile asserisce *y yo sonrío y digo: la vida es una rueda. / Todo está bien. Lo malo con lo bueno se enreda*⁶³²), in “Lo mismo” (*Está bien. Me es lo mismo la muerte que la vida*⁶³³) e in “Incurable” in cui, nuovamente, morte e vita (*el ser y el no ser*) sono poste su di un medesimo piano:

[...]

⁶²⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 166.

⁶²⁹ *Ivi*, p. 81.

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 335

⁶³² A. Storni, *op. cit.*, p. 258.

⁶³³ *Ivi*, p. 204.

Si debo morirme mejor para todos,
 Mejor para mí.
 [...]
 Cae de rodillas, alma miserable
 Que no sabes ver.
 Cae de rodillas... Es todo sublime:
 El ser y el no ser.[...] ⁶³⁴.

L'ipogeo della morte sfuma, dunque, nell'apogeo della nascita (M+) ed i Misteri di Morte e quelli di Vegetazione si trovano, di fatto, a coincidere: "[...] è allora all'interno della notte stessa che lo spirito cerca la sua luce e la caduta si eufemizza in discesa e l'abisso si minimizza in coppa" ⁶³⁵. Se, in "Supremo cortejo", i Misteri di Morte si collocano esplicitamente in una dimensione notturna (*Va entretanto el cortejo por la noche-misterio* ⁶³⁶), in "Bajo tu mirada", si assiste già più chiaramente al ribaltamento simbolico che muta l'abisso mortifero M- nella coppa M+ (*corola suprema*) dalla quale è possibile trarre rinnovato nutrimento (*libe*):

[...] que la boca bermeja
 Persista hasta el silencio postrero, bella, fuerte,
 ¡Y libe en la corola suprema de la Muerte
 Con su última abeja! ⁶³⁷.

Il potenziale di trasformazione misterica contenuto nel *vaso-corpo* della Madre Terribile appare anche in "Crepúsculo" di Agustini, in cui l'abisso di morte (*las tinieblas de la noche oscura, abismo inmenso*) si converte, proprio in virtù della *sublime belleza del misterio*, in fonte di inesauribile attrazione (*la belleza más grande y atrayente*):

[...]
 Y en lo triste y sombrío siempre existe
 La belleza que atrae en los funéreo,
 En las tinieblas de la noche oscura,
 Y en lo insondable del abismo inmenso,
 ¡La belleza más grande y atrayente,
 La sublime belleza del misterio! ⁶³⁸

Anche in "Desolación" di Storni ritorna una comune attrazione per la morte, intesa come spazio misterico: *Me iré serenamente del país del hastío / al país del Misterio que nos tiende su red...* ⁶³⁹. Non dimentichiamo, inoltre, che la stessa *musa gris* agustiniana, evocando *crispantes abismos sin fondo* ed emergendo *de fondos de enigma* ⁶⁴⁰, si avvale di questa medesima simbolizzazione catamorfica che conduce verso il regno del Mistero (*enigma*). I Misteri di Morte si esplicano proprio mediante rituali di morte

⁶³⁴ *Ivi*, pp. 190-191.

⁶³⁵ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 241.

⁶³⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 159.

⁶³⁷ *Ivi*, p. 128.

⁶³⁸ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁶³⁹ A. Storni, *op. cit.*, pp. 74-75.

⁶⁴⁰ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 114-116.

iniziatica che ripercorrono una discesa verso l'utero della terra; lungo l'asse elementare dell'archetipo della Grande Madre, il momento fatale del passaggio nel mondo sotterraneo può, infatti, intendersi come un atto rituale del tutto analogo al varcare le soglie di un tempio⁶⁴¹: “la discesa è anche un cammino verso l’assoluto. Paradossalmente si discende per risalire nel tempo e ritrovare la quiete prenatale”⁶⁴². Ulteriori riferimenti alla dimensione misterica che avvolge le personificazioni della Madre Terribile si trovano anche in altre liriche agustiniane, come “Viene...” ([...] *en sus ojos / bate el Enigma sus pesadas alas; / en las cadencias de su blanda marcha / los misterios desmayan...*⁶⁴³) e “En el mar”:

[...] La Entraña cabalística
 Dormía en sus misterios. Su mirada hipnolística
 Tendió la luna tarda por el cristal sin fin:
 Le vi el extraño aspecto de un gran beso bendito
 Sublimando las aguas... un beso del cenit.
 Y el mar, mudo, solemne como cumpliendo un rito
 Devolvíala trémulo en su espejo infinito
 Más vago, como un eco, balbuciente, senil...
 Hoy es gris... Un enorme secreto en sus entrañas
 Subleva su potencia. Las líquidas montañas
 Se agolpan, se agigantan... Y: oh magia de lo gris!
 Hoy revuelve las heces de su misterio helado
 Refleja turbiamente un sol enmascarado
 [...] ⁶⁴⁴.

In questi versi, l’abisso sottomarino è significativamente definito *Entraña cabalística*, assumendo una connotazione sacrale profondamente trasformante (*un enorme secreto en sus entrañas / subleva su potencia*) grazie alla quale ogni dicotomia è risolta, ogni distinzione polare appare superata: al culmine del Mistero di Morte, il grembo del mare, seppur nel suo freddo grigiore, nasconde in sé *un sol enmascarado* che mescola fuoco ed acqua, calore e freddezza, luce ed oscurità, principio maschile e principio femminile. Non è casuale la connessione simbolica che, in questa lirica, unisce il *corpo-vaso* liquido della Madre Terribile alla *luna*, parte fondante del rituale misterico (*y el mar, mudo, solemne como cumpliendo un rito*), che con il suo *beso de cenit* sublima le acque: i rituali iniziatici dei Misteri di Morte richiamano, per isomorfismo, proprio il deperimento agro-lunare⁶⁴⁵ ed i sacrifici fecondanti a questo connessi. Un analogo riferimento alla *conjunctio oppositorum* è presente anche “La hora trágica” di Storni:

[...]
 Es la hora en que pasa por mi cuerpo la vida

⁶⁴¹ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 162-163 e Cfr. Idem, *Fear*, cit., p. 189.

⁶⁴² G. Durand, *Strutture*, cit., p. 250.

⁶⁴³ D. Agustini, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁴⁴ *Ivi*, pp. 328-329.

⁶⁴⁵ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 380.

Golpeándose las alas en un hielo de muerte,
En que mi siento débil, en que me siento fuerte
Y sé que Todo y Nada son las fuentes de Vida.

Es una elevación de mi propia materia,
Me acerco a lo infinito, penetro en el misterio,[...] ⁶⁴⁶.

In questi versi, *vida* e *muerte*, *Todo y Nada*, nel momento sublime della penetrazione nell'infinito del *misterio*, svelano la propria sostanziale identità. La corrispondenza archetipica tra decomposizione che segue la morte (M-) e rinascita vegetale (M+) si ritrova con altrettanta evidenza anche in "Lo inacabable" di Storni:

[...]
¡Y toda primavera que se esboza
Es un cadáver más que adquiere vida
Y es un capullo más que se deshoja! ⁶⁴⁷

Il *capullo... que se deshoja* acquisisce una corrispondenza con la *primavera que se esboza* e questo movimento ciclico è replicato perfettamente anche nel verso intermedio di questa terzina, dove un *cadáver... adquiere vida*. Nei Misteri di Morte è, infatti, contenuta la promessa di rinnovamento; essa segue il temuto passaggio nell'indistinto dell'annullamento materiale:

"[...] the Dark Earth Mother appears as the unity of the dark life-bearing womb in the psyche of mankind, which as material *uroboros* and as *prima materia* is and brings forth the animated chaos in which living creatures devour and generates each other" ⁶⁴⁸.

Il fulcro del Mistero risiede, cioè, in quel processo di rigenerazione che fa seguito allo smembramento ed alla riduzione fisica; ciò si apprezza chiaramente in "¡Oh tú!" di Storni, in cui il Femminile chiede di essere coinvolto in un processo di rinnovamento totale (*que me hagan nueva toda*):

[...]
Yo quiero, Dios de dioses, que me hagan nueva toda,
Que me tejan con lirios; me sometan a poda
Las manos del Misterio; [...] ⁶⁴⁹.

Il soggetto è consapevole del fatto che, per prendere parte ad un processo di rigenerazione, non può far altro che offrire sé stesso in sacrificio a potenze numeniche (*Dios de dioses*) frammentanti e riducenti (*me tejan, poda*). La Madre Terribile richiede, infatti, lo spargimento sacrificale di linfa allo scopo di nutrire il proprio *corpo-vaso* ⁶⁵⁰;

⁶⁴⁶ A. Storni, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁶⁴⁷ A. Storni, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁴⁸ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 190.

⁶⁴⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁵⁰ Cfr. E. Neumann, *Origini*, cit., p. 67.

è, infatti, proprio dal sacrificio irrigante che ripristina la fecondità del *vaso* del Femminile che prende avvio la formazione di una nuova vita:

“The symbol of [...] greed is once again blood, which fertilizes her, with which she gives nourishment, and from which she feeds the life to born. That is why the earth must be satiated with offerings of living blood”⁶⁵¹.

Mediante il processo di fecondazione dovuto allo smembramento ultimo, la polarità M- dell’archetipo della Grande Madre inizia a volgersi nella polarità M+:

“Se teniamo conto dei suggerimenti di Eliade sulla corrispondenza tra morte, notte cosmica, caos, follia e regressione alla condizione primaria, si comprenderà facilmente perché la morte è sinonimo di saggezza. [...]. Gli storici delle religioni ci indicano che lo stesso schema iniziatico lo ritroviamo in tutti i misteri, poiché generazione, morte e rigenerazione sono stati compresi come tre momenti di uno stesso mistero. Da ciò che gli storici delle religioni ci indicano, se ne deduce dunque che la morte nei contesti iniziatici non ha il significato che comunemente le si darebbe, ma significa: liberazione dal passato, fine di una esistenza e avvio a un’altra esistenza rigenerata e più evoluta. La morte iniziatica dunque non è mai fine ma condizione di passaggio ad un ‘altro modo’ di essere e quindi di inizio”⁶⁵².

La promessa archetipica della rinascita che segue alla morte plasma, ad esempio, “Versos otoñales”, in cui il soggetto si chiede apertamente: *¿Cuándo recobramos otra forma consciente?*⁶⁵³; ciò avviene anche in “Tarde de tristeza”, in cui il *vaso-utero* della Madre Terribile (*puerto negro*) appare, al tempo stesso, come luogo di morte e come luogo di rinascita (*donde acaba y donde empieza*):

[...] una mano escuálida
—La mano de la muerte— me dirige
Al puerto negro donde todo acaba

O al puerto negro donde todo empieza
O al puerto donde acaba y donde empieza
Una mentira vieja y una nueva⁶⁵⁴.

Anche “La hora trágica” si gioca sull’immagine di un ciclo che prosegue ininterrotto e trascende la mortalità delle esistenze individuali (*soy el médium de algún gran cementerio*):

[...]
Y bajo la presión de finísima histeria
Siento que soy el médium de algún gran cementerio...

Cementerio de razas, de las razas que han sido,
De aquellas que pasaron camino de la nada
No obstante su corona por el oro dorada
Y a pesar de su emblema en bellezas ungido.

⁶⁵¹ E. Neumann, *Fear*, cit., p. 189.

⁶⁵² M. T. Colonna, *op. cit.*, pp. 152-153.

⁶⁵³ A. Storni, *op. cit.*, p. 454.

⁶⁵⁴ *Ivi*, pp. 80-81.

Y pasa por mis venas el soplo de la Grecia,
 La Grecia de Pericles y diadema aspasiana,
 En que Fidias da forma, sobre la mole recia,
 Al gran siglo de oro de la Grecia pagana.
 Después ruge en mi sangre un aullido de fiera:
 ¡Roma! ¡Roma! Me muestra sus columnas truncadas
 Y me queman el pecho todas las llamaradas
 Que hicieron el invierno sobre su primavera.
 Y el mar, el gran gigante, me grita: ¡Alejandría!
 [...] ⁶⁵⁵.

In questi versi, la dialettica che oppone la nascita alla morte evidentemente non si esaurisce nella particolarità della contingenza temporale (*Y pasa por mis venas el soplo de la Grecia*) delle singole epoche, ma si estende in un ciclo che le trascende. Anche in “Presentimientos” di Ibarbourou, tratto da *El cántaro fresco*, ci si imbatte nell'immagine di un ciclo vitale radicato nell'infinito passato (*vida ancestral, hace ya miles de años, hace un gran puñado de siglos*):

Siempre suspiro por ti, ¡oh bosque! Y por ti ¡oh campo! Y por ti ¡oh agua! Estoy convencida de que en una vida ancestral, hace ya miles de años yo tuve raíces y gajos, dí flores, sentí pendientes de mis ramas, que eran como brazos jugosos y verdes frutas tersas, pesadas de zumo dulce; yo estoy convencida de que hace un gran puñado de siglos, fui un arbusto un arbusto humilde y alegre, enraizado a la orilla montuosa de un río. Por eso siempre suspiro por ti, ¡oh bosque! por ti ¡oh campo! por ti ¡oh agua! ⁶⁵⁶

La trasmigrazione animica che annulla le distanze temporali (nuovamente resa dall'espressione *vida ancestral*) torna anche nella chiusa di “La laguna”:

[...]
 Acaso, en otra vida
 Ancestral, yo habré sido
 antes de ser carne,
 Cisterna, fuente o río... ⁶⁵⁷

La possibilità di eludere il soffocamento ultimo che si compie nel *vaso-utero* della Madre Terribile mediante il ciclico perpetuarsi di fasi di morte e rinascita caratterizza anche “Vida-garfio”:

Amante: no me lleves, si muero, al camposanto.
 A flor de tierra abre mi fosa, junto al riente
 Alboroto divino de alguna pajarera
 O junto a la encantada charla de alguna fuente.

A flor de tierra, amante. Casi sobre la tierra
 Donde el sol me calienta los huesos, y mis ojos
 Alargados en tallos, suban a ver de nuevo
 La lámpara salvaje de los ocasos rojos.

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea
 Más breve. Yo presiento
 La lucha de mi carne por volver hacia arriba.

⁶⁵⁵ *Ivi*, pp. 77-78.

⁶⁵⁶ J. de Ibarbourou, *Obras*, cit., pp. 421-422.

⁶⁵⁷ Idem, *Lenguas*, cit., p. 239.

Por sentir en sus átomos la frescura del viento.

[...]

Arrójame semillas. Yo quiero que se enraicen
En la greda amarilla de mis huesos menguados.
¡Por la parda escalera de las raíces vivas
Yo subiré a mirarte en los lirios morados!⁶⁵⁸

Qui, il soggetto chiede, una volta defunto, di non venire interrato in un comune cimitero, ma di ricevere una sepoltura *a flor de tierra* per favorire, accelerandolo (*casi sobre la tierra ... Que el tránsito así sea / más breve*), il ciclo di rigenerazione e rinascita (*volver hacia arriba*) che seguirà alla morte. La potenza trasformante insita nei Misteri di Morte è simbolicamente rappresentata, in questi versi, dalla menzione di *semillas* che affondano in una terra fecondata grazie alle ceneri di una vita ormai spenta (*en la greda amarilla de mis huesos menguados*) e che, proprio in virtù dello scambio in atto tra morte e vita, hanno la possibilità di tramutarsi in *raíces vivas*. La trasformazione misterica è ciò che consente agli occhi del soggetto defunto e sepolto di subire la metamorfosi alchemica che li converte in *tallos*: questi, a loro volta, potranno farsi rinnovati testimoni del susseguirsi di un rinnovato ciclo temporale, osservando, cioè, *la lámpara salvaje de los ocasos rojos*. L'importanza dello sguardo ritrovato (*yo subiré a mirarte*) è simbolo evidente di una nuova coscienza che, ciclicamente, riemerge in seguito alla regressione nell'indistinto della Grande Madre uroborica. La lirica appena citata mostra simbolismi del tutto affini a quelli che appaiono in "Laceria" (*mis cabellos son tierra / con la que han de nutrirse las plantas de la tierra*⁶⁵⁹). In "Alma de llama" il ritorno della coscienza, anche qui riformata in seguito alla dissoluzione della morte, è veicolato dalla *llama*, espressione di luce, in perfetta rispondenza con l'isotopismo catarofilo dei simboli spettacolari ed ascensionali⁶⁶⁰ M+ che si oppongono alla fase nictomorfa e catamorfa M-:

[...] Y pienso que, cuando me muera, tú que ahora ríes y me llamas romántica, porque te digo esto, sentirás también mi mismo amor supersticioso por la luz y con afán contemplarás todos los fuegos, preguntándote ansioso:
—¿Desde qué llama me estará mirando ella?⁶⁶¹

Il *topos* della metamorfosi misterica in virtù della quale un'essenza vitale, dopo la morte, assume una nuova forma cosciente (data, qui, dalla luce dell'*hoguera*) contraddistingue anche "La pequeña llama":

Yo siento por la luz un amor de salvaje.
Cada pequeña llama me encanta y sobrecoje.

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 148.

⁶⁵⁹ *Ivi*, p. 177.

⁶⁶⁰ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 149-186.

⁶⁶¹ J. de Ibarbourou, *Obras*, cit., p. 425.

¿No será, cada lumbré, un cáliz que recoge
El calor de las almas que pasan en su viaje?

[...]

Yo respeto y adoro la luz como si fuera
Una cosa que vive, que siente, que medita,
Un ser que nos contempla transformado en hoguera

Así, cuando yo muera, he de ser a tu lado
Una pequeña llama de dulzura infinita
Para tus largas noches de amante desolado⁶⁶².

La sublimazione dei Misteri di Morte in quelli di Vegetazione caratterizza anche
“Carne immortal”, in cui il corpo decomposto appare come *abono* e *savia*, responsabili
della rigenerazione vitale:

Yo le tengo horror a la muerte
Mas a veces cuando pienso
Que bajo de la tierra he de volverme
Abono de raíces,
Savia que subirá por tallos frescos,
Árbol alto que acaso centuplique
Mi mermada estatura,
Me digo: —Cuerpo mío:
Tú eres immortal.
Y con fruición me toco
Los muslos y los senos,
El cabello y la espalda,
Pensando: ¿Palpo acaso
El ramaje de un cedro
Las pajuelas de un nido.
La tierra de algún surco
Tibio como de carne femenina?

Y extasiada murmuro:
—Cuerpo mío: ¡estás hecho
De sustancia immortal!⁶⁶³

Il processo di rigenerazione misterica riconduce l'esistenza individuale all'interno di
un flusso universale che ne moltiplica (*centuplique*) l'estensione materica, qui
frammentata in *tallos*, *árbol*, *ramaje*, *nido* e *tierra*. La trasmutazione che alla morte
oppone la rinascita è data, in questi versi, mediante il ricorso a simboli afferenti alla
sfera della Madre Buona: il cedro e il suo fogliame saranno, infatti, rinnovata fonte di
protezione per gli uccelli così come lo saranno il nido e, soprattutto, il *surco tibio*,
simbolo evidente del *vaso-utero* della Grande Madre, tanto personificata quanto
naturale. La fucina alchemica (*mezclará, fundirá, trabaje*) in cui, durante i Misteri di
Morte, si sublima la morte fisica in produzioni vitali appare anche in “La copa” di
Storni:

⁶⁶² Idem, *Lenguas*, cit., p. 130.

⁶⁶³ *Ivi*, p. 254.

[...]
Todo eso envuelto bajo tierra en una
Sombra; ¡oh sepulcro de los hombres todos!

Y pasarán los siglos por la tierra...
Y pasarán los siglos por la tierra...

Y el gran Sepulcro mezclará sus muertos
Y fundirá sus cuerpos en la tierra.
Y acaso se haga andando largo tiempo
Una rosada arcilla muy suave.

Y una raza de artistas alfareros
Trabaje allí las delicadas formas.

Y alguien haga quizá una copa fina,
Una copa sutil de línea pura.

Y con dedos rosados, una mano
La golpee una tarde soleada,

Y suene al fin de una manera extraña
Con sonidos humanos y divinos.
[...]⁶⁶⁴.

Anche qui la materia decomposta (*rosada arcilla*) contenuta all'interno del *vaso-utero* (*el gran Sepulcro*) si rimodella fino ad assumere la forma di una *copa fina*, simbolo per eccellenza della dimensione M+. Un comune isotopismo anima anche "Transmigraciones" di Ibarbourou, in cui alla riduzione (*desmenuzarse*) e decomposizione del corpo fisico segue un processo di metamorfosi e di rinascita:

Siento una voluptuosidad extraña al imaginarme lo que llegaré a ser después de muerta cuando, desaparecida también la generación de los que amen mi recuerdo y cuiden de mis huesos, vayan éstos a desmenuzarse entre la tierra. ¿Arraigará en mí algún árbol? ¡Oh con qué unción volveré a sentir el rumor del viento y el piar de los pájaros! ¡Con qué emoción recogeré entre mis átomos el agua, el rocío, el calor del sol, la luz de la luna! ¡Cómo seré de maternal para las raíces del árbol y del pasto que crezca en torno de él! Pero, ¿y si me toca mezclarme con esa arcilla que sirve a los alfareros para hacer sus vasos? Conoceré entonces el secreto y la esencia del fuego, e iré después, quizás hecha un jarrón brillante, a soportar flores sobre la mesa donde un poeta escriba sus versos. Y yo que los he hecho, ¡qué curiosidad tan grande tendré por leer los que el hombre escribe! ¡Y qué nostalgia tan infinita por no poder hacerlos ya!⁶⁶⁵

Non a caso anche in questo brano la poetessa ricorre, come nella precedente lirica di Storni, all'immagine di un *corpo-vaso* mutato in *arcilla* da cui prende forma, nuovamente, una *copa-jarrón*, simbolo M+. La condizione ciclica dell'esistenza caratterizza anche "El puente" di Storni, in cui vita e morte appaiono come dimensioni interconnesse in uno stato di compenetrazione e conciliazione reciproca:

Vengo de un pozo: la vida,
Voy hacia otro: la muerte...

⁶⁶⁴ A. Storni, *op. cit.*, pp. 270-271.

⁶⁶⁵ J. de Ibarbourou, *Obras*, cit., pp. 427-428.

Lo que va del uno a otro
Es un puente.

Me cruzo el puente cantando
Para no ver que allí enfrente
El pozo negro me espera
Para siempre.

Todos como yo, cantando,
Me acompañan sobre el puente,
Se aturden uno con otros,
Van alegres.

El sol parece reírse
De toda esa pobre gente
Que va cantando hacia el poco
A perderse.

Pero una flor que acostada
Está en la orilla del puente
Ríe del sol y le explica:
—Todo vuelve⁶⁶⁶.

La chiusa di questa lirica (*todo vuelve*) pone l'accento su ciò che già abbiamo visto caratterizzare "Carne immortal" di Ibarbourou, vale a dire l'intuizione in merito al nucleo esoterico dei Misteri di Morte: l'immortalità dell'essenza (*sustancia immortal*) di quell'*Anima Mundi* che palpita occultamente in ogni istante del ciclo vitale; anche in "Yo quiero", ancora di Storni, il momento post-mortem e quello pre-natale sfumano l'uno nell'altro:

Volver a lo que fui, materia acaso
Sin conciencia de ser, como la planta
Gustar la vida y en belleza tanta
Sorber la savia sin quebrar el vaso⁶⁶⁷.

Se con *vaso* si intende il corpo fisico del Femminile personale, *sin quebrar el vaso* suggerisce l'immagine di una corporeità materiale che anela all'immortalità fisica; se con *vaso*, invece, si intende il *grembo-utero* della Grande Madre dentro al quale si esplica ogni ciclo vitale, lo stato di mancata apertura (*sin quebrar*) si riconnette ad una dimensione in cui l'essenza ancora non è così come ad una in cui l'essenza non è più: questa immagine ricorda, cioè, tanto il corpo defunto che riposa all'interno delle chiuse profondità della terra quanto lo stadio di sviluppo prenatale durante la gravidanza; l'atto di *sorber la savia sin quebrar el vaso* richiama, infatti, anche l'assorbimento quieto e passivo del nutrimento fetale all'interno dell'utero materno prima che questo si apra al fine di liberare la vita in esso contenuta. Il Mistero che si compie nell'oscurità sepolcrale del *ventre-vaso* della Madre Terribile corrisponde a

⁶⁶⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 507.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 73.

quello che si compie, altrettanto silenziosamente, all'interno dell'ovulo fecondato nel *ventre-vaso* della Madre Buona. L'identità sostanziale tra Grande Madre M- ed M+ appare con evidenza in "Fecundidad" di Storni, in cui all'immagine del deterioramento materico (*perderse*) si accosta quella, del tutto speculare, della formazione (*procrea*) di nuova vita:

[...]

La verdad es que nada en la Natura
Debe perderse.

La tierra que es moral porque procrea
Abre la entraña a la simiente y brota
Dádonos trigo.

[...]

¡Mujeres! [...]
¡Cada vientre es un cofre!

Qué se guarda en las células que tiene?
¿Cuántos óvulos viejos han rodado
Guardándose el misterio que encerraban?
[...]⁶⁶⁸.

Il *misterio* racchiuso nell'ovulo del *vaso-utero* fecondo veicola la consapevolezza della propria condizione ciclica ed eterna; Il *vaso-utero* ctonio, da culla sepolcrale della polarità M-, muta, cioè, nel *vientre-cofre* della polarità M+: entrambi sono indistintamente portatori di *misterio*. Anche nella già citata "La vieja melancolía" il Femminile figura come un luogo che *sólo bienes* e non più morte *encierra*:

[...]

Me refugié en la dulce soledad de la tierra
Que, desprovista de hombres, sólo bienes encierra.

[...]

Cerré los ojos como los cierra dulcemente
un niño cuya madre le acaricia la frente...
La tierra era mi madre: sentía en su regazo
la singular confianza del maternal abrazo;

[...]

Y tuve la conciencia de ser invulnerable,
Eterna como el Todo; como él, indescifrable.
[...]⁶⁶⁹.

Anche in questa lirica il Femminile appare consapevole (*tuve la conciencia*) della propria appartenenza ad un ciclo eterno (*de ser invulnerable, / eterna como el Todo*) che si fonda sull'essenza misterica (*indescifrable*) in virtù della quale la morte si risolve

⁶⁶⁸ *Ivi*, pp. 90-91.

⁶⁶⁹ *Ivi*, p. 521.

nella vita e viceversa. La sublimazione dei Misteri di Morte in quelli di Vegetazione è veicolata anche dall'immagine della preziosa *simiente*, descritta in "Panteísmo" da Ibarbourou:

Siento un acre placer en tenderme en la tierra,
Con el sol matutino tibio como una cama.
Bajo mi cuerpo, ¡cuánta vida su vientre encierra!
¡Quién sabe que diamante esconde aquí su llama!

¡Quién sabe qué tesoro, dentro de una miriada,
Surgirá de este mismo lugar donde reposo,
Si será el oro vivo de una era sembrada,
O la viva esmeralda de algún árbol frondoso!

¡Quién sabe qué estupenda y dorada simiente
Ha de brotar ahora bajo mi cuerpo ardiente!
Futuro pebetero que esparcerá a los vientos,

En las noches de estío, claras y rumorosas,
El calor de mi carne, hecho aroma de rosas,
Fragancia de azucenas y olor de pensamientos⁶⁷⁰.

Il mistero racchiuso nella *estupenda simiente* si rifrange in un accumulo di sostantivi che si fanno carico di manifestare la gravidanza e la ricchezza in essa contenute: *diamante*, *tesoro*, *oro vivo*, *esmeralda* sono metafore del potenziale di rigenerazione occultato nelle profondità di una terra che *encierra vida*. La *simiente*-ovulo contenuta nel ventre della terra appare, in questi versi, come significativamente *dorada* nonostante essa appartenga alle profondità oscure della terra; la scelta di questo aggettivo suggerisce la promessa del riflesso della luce, simbolo spettacolare dei moti ascensionali⁶⁷¹: la luce, infatti, simboleggia tanto l'uscita della coscienza dalle tenebre indistinte dell'inconscio quanto la formazione di una nuova vita colta nel momento positivo di crescita e di sviluppo.

Le poetiche delle tre autrici mostrano chiaramente la traduzione lirica della reversibilità archetipale in virtù della quale i Misteri di Morte, sotto l'egida della luce lunare che ogni mese rinnova la propria morte sacrificale⁶⁷² per poi rinascere, si sublimano nei Misteri della Vegetazione; il *vaso-utero* della Grande Madre è descritto da tutte e tre le autrici con accenti simili: questo appare, al tempo stesso e nel medesimo istante, come luogo di morte e decomposizione e come luogo di vita e di sviluppo. Non stupisce, quindi, trovare le tracce di questa inversione anche in relazione al simbolismo lunare. Ben lungi dal configurarsi come semplice guardiana della morte, nelle poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou, la luna assume anche

⁶⁷⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 202.

⁶⁷¹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 149-174.

⁶⁷² Cfr. *ivi*, p. 140.

valenze tipiche della Madre Buona. La funzione protettiva e materna della luna ben si apprezza, ad esempio, in un verso di “Cuentas de mármol” di Agustini (*habiendo la luna por coraza*⁶⁷³) o in una strofa di “Las lenguas de diamante” di Ibarbourou, in cui il *fulgor milenario* della luce lunare riscalda la vegetazione notturna facendola apparire come un tiepido *nido*:

[...]
 El viejo eterno lampadario
 De la luna ha encendido su fulgor milenario
 Y este rincón de hierba tiene calor de nido⁶⁷⁴.

Il nido lunare di Ibarbourou è del tutto affine alla culla di “En la cuna” di Storni, in cui la luna si carica di tratti materni positivi (*se ha dormido el pequeño como duerme la flor / bajo el beso de plata de una noche de luna*⁶⁷⁵); ciò avviene anche in “La vieja malinconía”, in cui ritorna l’immagine dell’infante che si abbandona al delicato e protettivo abbraccio materno:

[...]
 Cerré los ojos como los cierra dulcemente
 un niño cuya madre le acaricia la frente...
 [...]

Las manos, en mi frente, fueron rayos de luna,
 y el movimiento cósmico, la más rítmica cuna
 en que me fuera dado reposar un instante
 de esta marcha tejida con tanto interrogante.
 [...]⁶⁷⁶.

In questa lirica, i *rayos de luna* sono mani che accarezzano, mentre il ciclico mutare dell’astro (*movimiento cósmico*) è assimilato ad una *rítmica cuna*. La carezza lunare come manifestazione simbolica della Madre Buona (che dona protezione e rifugio) appare anche in “Vieja luna...”:

Me protegen tus brazos del invierno.
 Bajo su amparo tierno
 Dejo pasar la horas en letargo
 Triste y largo.

Siento que toda cosa me es amada,
 Que de la caridad estoy acompañada
 [...]⁶⁷⁷.

⁶⁷³ D. Agustini, *op. cit.*, p. 277.

⁶⁷⁴ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 139.

⁶⁷⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 447.

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 521.

⁶⁷⁷ *Ivi*, p. 176.

Anche in “Tempestad” il chiarore lunare della volta notturna (*tus luces claras*) appare come l’offerta della Madre Buona (la *noche*) che dispensa generosamente doni e protezione (*me amparas*):

[...]
Noche que escuchas; tú que me amparas
Nunca me niegues tus luces claras,
Quiero arrancarles dulce piedad.
[...]⁶⁷⁸.

I medesimi accenti contraddistinguono, infine, anche la prosa “La luna” di Ibarbourou, in cui l’astro notturno è descritto come la *buena aya* che offre alle proprie creature *el pezón dulce e inagotable de su rayo*:

Cuando miro la luna brillante, nodriza de los soñadores, pienso:
—Como una madre, ella ha de buscarme y de reconocirme entre la multitud de sus hijos.
Como una madre, ella sabrá lo que he soñado y lo que he sufrido bebiendo su clara leche fluida. [...] ⁶⁷⁹.

La menzione de *la leche* in associazione alla luna, definita, qui, *como una madre*, contribuisce a collocarla con evidenza nella polarità M+ dell’archetipo. Nella poetica delle tre autrici, dunque, il simbolismo lunare, in qualità di espressione della coscienza matriarcale, risulta connotato da riferimenti completamente contrapposti, afferenti ad entrambi gli estremi dell’asse materico M.

3.3.2 I Misteri dell'Ebbrezza

Nella poetica di Agustini, Storni ed Ibarbourou un secondo comune isotopismo patrocina un'altra serie di *topoi* apparentemente eterogenei ma il cui ordinamento all'interno di precise costellazioni simboliche consente, nuovamente, di dedurre un parallelo regime nictomorfo di caduta verso l’abisso attraente della regressione nell’inconscio e della dissoluzione psichica, sottesi all’abbandono erotico all’altro da sé. Nelle produzioni liriche prese in esame traspare con evidenza tanto l’ombra della Giovane Strega archetipica quanto la figura dell’uroboro patriarcale che, tramite un’inquietante seduzione che irretisce e divora la psiche, facendone sfumare i confini percettivi e identitari, prefigurano la dissoluzione ultima della coscienza. Anche in questo caso, la luna, in qualità di simbolo privilegiato della coscienza matriarcale e dell’archetipo della Grande Madre, assume su di sé valenze rispondenti alla polarità

⁶⁷⁸ *Ivi*, p. 147.

⁶⁷⁹ J. de Ibarbourou, *Obras*, cit., p. 446.

trasformatrice negativa (A-). Se in “Cuentas falsas” di Agustini, la luna appare *engañoso*⁶⁸⁰, in “La luna” di Ibarbourou essa si mostra come un’entità ostilmente invidiosa che contamina negativamente anche gli stessi raggi lunari che lambiscono la terra:

[...]
¡Piedad, para la luna! ¡Piedad para la luna!
No beséis vuestras novias, ¡oh novios!, ante de ella.
¡Dios sabe de qué envidias y angustias está llena
La luz que nos envían la luna y las estrellas!⁶⁸¹

La trasformazione psichica negativa operata dalla luna si apprezza con maggiore evidenza in “La tristeza de la luna” (il cui titolo risulta affine ad un verso di Storni tratto da “La campana de cristal”: *bajo la tristeza de la luna*⁶⁸²):

Yo odio a la luna. La luna me embruja
y me pone triste con su faz de bruja.
[...]

Cavadora blanca, con su azada ahonda
El pozo sombrío de mi pena honda.
Y con sus largas manos de cristal,
derrama en mi senda puñados de sal.

Aunque cubra el ascua de mi angustia viva
Con grises cenizas, la bruja de arriba
Me arroja un soplo e reanima el fuego
ciega a todo llanto, sorda a todo ruego.

¡No podré olvidar
Mientras a la luna tenga que mirar!
¡Clamo la ceguera!
¡Quién no ver su lumbre nunca más me diera!⁶⁸³

In questi versi, il Femminile pare opporsi (*yo odio a la luna*) all’influsso coercitivo e seduttivo dell’astro, dipinto al pari di una strega (*faz de bruja...la bruja de arriba*) che opera incantesimi crudeli (*me pone triste... derrama en mi senda puñados de sal*) ai danni delle proprie vittime. Il *soplo* lunare diviene, così, simbolo della trasformazione negativa con cui la luna-strega rianima il fuoco, correlato simbolico dell’*angustia viva* e della *pena honda* sperimentate dalla psiche del soggetto lirico. La luna è presentata come una figura ammaliante e coercitiva (*tengo que mirar*) che conduce alla morte psichica. L’atto di fissare la luna risulta associato ai processi di trasformazione psichica negativa (*miedo*) anche in “Luna llena” di Storni: *tu voz suena distante y en el cielo / miedo me da mirar la luna llena*⁶⁸⁴. In “Las lenguas de diamante” di Ibarbourou,

⁶⁸⁰ D. Agustini, *op. cit.*, p. 281.

⁶⁸¹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 246.

⁶⁸² A. Storni, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸³ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 180.

⁶⁸⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 127.

la luna appare in apertura della prima strofa (*bajo la luna llena, que es una oblea de cobre*) e nel primo verso della strofa conclusiva (*bajo la luna cobre*⁶⁸⁵), svolgendo una funzione di cornice simbolica all'interno della quale è possibile collocare tutto il componimento: il duplice riferimento al rame in associazione alla luna ci riconduce al simbolismo cromatico del rosso, connesso al liquido ematico ed alla passione bruciante che sottende ai rituali alchemici che si compiono lungo l'asse trasformativo dell'archetipo. Anche in "Soy" di Storni ci si imbatte nell'incantesimo di una luna roja, davanti alla quale il Femminile sprofonda in un silenzio sacro: *y sé callar cuando la luna asciende / enorme y roja sobre los barrancos*⁶⁸⁶. Un'ennesima associazione della luna al colore del sangue, inteso come filtro magico, si ritrova anche in "Angustia" di Ibarbourou: *hemorragia de luna sobre el parque plateado*⁶⁸⁷. La luna, nelle poetiche delle nostre autrici, assume, dunque, anche il volto della Giovane Strega intenta a compiere incantesimi, come esplicitato in "Inmovilidad" di Ibarbourou: *la hechicería de la luna*⁶⁸⁸; anche in "Dos palabras" di Storni la luna appare come una figura in grado di far ammutolire il Femminile nel momento di trasformazione psichica indotta dalla passione erotico-sentimentale: *dos palabras tan dulces, que la luna que andaba / filtrando entre las ramas / se detuvo en mi boca [...]*⁶⁸⁹. Il ruolo incantatorio della luna è ribadito anche in "Melancolía" di Ibarbourou, dove proprio la luna è colei che patrocina il tessere incessante del ragno (*más pagan tu desvelo la luna y el rocío*⁶⁹⁰); sempre alla luna spetta il compito di rischiarare la notte incantata di "Amémonos": *la noche clara, aromosa y mística / tiene no sé que suave dulzura cabalística*⁶⁹¹. La notte, proprio grazie alla luce lunare, assume valenze marcatamente esoteriche (*mística, cabalística*), in modo del tutto analogo a quanto accade anche in "En el mar" di Agustini:

[...] Su mirada hipnalística
Tendió la luna tarda por el cristal sin fin:
Le vi el extraño aspecto de un gran beso bendito
Sublimando las aguas... un beso del cenit.
Y el mar, mudo, solemne como cumpliendo un rito
Devolvíala trémulo en su espejo infinito
[...]⁶⁹².

Anche il Femminile di "Al claro de luna" si identifica con la Giovane Strega della polarità A-:

⁶⁸⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 129.

⁶⁸⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 278.

⁶⁸⁷ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 171.

⁶⁸⁸ *Ivi*, p. 247.

⁶⁸⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 143.

⁶⁹¹ *Ivi*, p. 139.

⁶⁹² D. Agustini, *op. cit.*, pp. 328-329.

[...]

Y en altar de las noches, como una flor encendida
Y ebria de extraños perfumes, mi alma la inciensa rendida.
Yo sé de labios marchitos en la blasfemia y el vino,
Que besan tras de las orgías sus huellas en el camino;
Locos que mueren besando su imagen en lagos yertos...
[...]⁶⁹³.

Il soggetto è, infatti, colto nell'atto di rendere omaggio (*mi alma la inciensa*) alla potenza degli incantesimi lunari da cui lo stesso è soggiogato (*rendida*). Alla luna di questi versi si associano anche le sostanze inebrianti (*extraños perfumes, ebria, vino*), l'ebbrezza erotica (*flor encendida, orgías*) e, infine, la follia ossessiva che conduce alla dissoluzione ultima (*locos que mueren besando su imagen*). Abbiamo già esplicitato la connessione esistente tra l'assenza della luna, corrispondente alla fase della luna nuova (detta anche luna nera), ed il mondo della stregoneria del Femminile, per cui luna nera e luna di sangue finiscono per equivalersi. L'assenza della luna come evidente segno del tempo incantatorio appare in "La laguna" di Ibarbourou (*No hay luna. Vago a oscuras / por el campo hechizado*⁶⁹⁴) e in "Palabras a mi madre" di Storni (*porque mi alma es toda fantástica, viajera / y la envuelve una nube de locura ligera / cuando la luna nueva sube al cielo azulino*⁶⁹⁵), in cui proprio alla luna nuova si associa uno stato di coscienza alterato (*locura ligera*). L'assenza di luna, infine, ritorna anche in "Espera...", sempre di Storni: *La bóveda céleste no deja de ver ninguna / de sus estrellas... duerme en los cielos la luna*⁶⁹⁶. La dissoluzione psichica che si compie sotto i raggi lunari contraddistingue anche il componimento LX di *Poemas de amor*, in cui una *luna descolorida* (prefigurante, quindi, proprio lo sfumare progressivo della coscienza) presiede al vagare delirante del Femminile in preda all'ossessione amorosa:

[...]

He buscado inútilmente, a la luz de una luna descolorida, sobre la tierra húmeda, el rastro de nuestros pasos vacilantes⁶⁹⁷.

La *ceguera* (che abbiamo già detto essere simbolo della dissoluzione della coscienza) invocata dal Femminile in "La tristeza de la luna" di Ibarbourou appare anche in "El poeta y la diosa" di Agustini:

[...]

A una vaga luz de plata,
En cámara misteriosa,
Mi fiera boca escarlata
Besó la olímpica nata del abo pie de la diosa!
—Brillante como una estrella,
La diosa nubla su rara

⁶⁹³ *Ivi*, p. 151.

⁶⁹⁴ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 239.

⁶⁹⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 278.

⁶⁹⁶ *Ivi*, p. 187.

⁶⁹⁷ *Ivi*, p. 623.

Faz enigmática y bella,
Con densa gasa: sin ella
Dicen que el verla cegara—.
[...] ⁶⁹⁸.

In questi versi, alla nebbia che avvolge il disco lunare è attribuita una funzione schermante ed eufemizzante, volta ad attenuare gli effetti negativi di quella trasformazione dissolutoria che, anche qui, risulta esplicitamente attribuita alla potenza dell'influsso lunare (*dicen que el verla cegara*). Un analogo stato di morte interiore causato dai malefici della luna A- appare, inoltre, anche nel componimento di Storni significativamente intitolato "La muerte interior", in cui il soggetto lirico afferma: *y bajo el rayo de luna / quedé blanca como una /floreilla de azahar*⁶⁹⁹. La dissoluzione lunare, infine, si evince da un distico tratto da "¡Piedad!", in cui il potenziale disgregante della luna A- si traduce liricamente mediante il ricorso all'immagine dell'evaporazione: *que yo me desvanezco, como si destapara / un frasco de perfumes bajo la luna clara*⁷⁰⁰.

Al termine della discesa nell'abisso dell'inconscio e della voragine erotica si colloca l'ipogeo della dissoluzione psichica. In virtù del principio della reversibilità dei poli archetipali, la polarità A-, luogo della passione divorante ed in cui la psiche si lacera, la coscienza si annebbia ed il sé si dissolve, può risolversi nell'opposta polarità A+, in cui alla morte psichica fa seguito un opposto moto di rigenerazione:

"Onnipotenza, dolore, stordimento, malattia, bisogno, solitudine, vuoto e follia possono essere anche premesse per l'emergere dell'ispirazione e della visione e manifestarsi come tappe di una via che porta attraverso il pericolo alla guarigione, attraverso la dissoluzione della morte alla rinascita e alla nuova nascita. [...] la follia, dal punto di vista mitologico, non è solo una perdita della coscienza e dello spirito, ma una 'confusione' dello spirito. La follia, anzi, può essere considerata come qualcosa di sacro e può valere, in senso positivo, come un'iniziazione ispirata[...]"⁷⁰¹.

L'*ebbrezza libidica* che contraddistingue la polarità A-, disgregando il Femminile e fondendolo con l'altro da sé, ne muta la personalità con esiti potenzialmente sorprendenti:

"L'epifania negativa del ciclo lunare e vegetale è [...] assimilata frequentemente dalle teologie al ritorno dell'informe, al caos, all'istolisi diluviale. Le pratiche dell'iniziazione e del sacrificio si collegano, così, in maniera del tutto naturale, alle *pratiche orgiastiche*. Queste costituiscono in effetti una commemorazione rituale [...] del ritorno al caos donde deve uscire l'essere rigenerato. Nell'orgia si smarriscono le forme: norme sociali, personalità e personaggi; 'si sperimenta di nuovo lo stato primordiale, caotico' [...], l'imitazione di una

⁶⁹⁸ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁶⁹⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 485.

⁷⁰⁰ *Ivi*, p. 129.

⁷⁰¹ E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 81-82 e p. 84.

[...] 'grande dissoluzione'. Pratiche orgiastiche e mistiche agro-lunari sono fortemente sotteriologiche⁷⁰².

In conseguenza alla discesa nei reami dell'irrazionalità, può avvenire, infatti, un ri-orientamento evolutivo della coscienza:

"chi è 'posseduto' da un dio sperimenta forme di esperienza paranormali, dato che chi si trova in questo stato non è un povero alienato ma un *éntheos*, un uomo in cui 'abita un dio'. [...] Un folle 'divino' è un iniziato al quale sono dischiuse le vie di un'esperienza straordinaria"⁷⁰³.

Le soglie della follia che si superano al culmine dell'ebbrezza possono costituire un'occasione di rinascita spirituale, frutto dall'esplorazione delle temibili ed angoscianti profondità delle pulsioni inconse:

"[...] La follia assume la forma sacra della soglia di passaggio: il passaggio dalla ragione alla follia è contemporaneamente una sacralizzazione, poiché uscendo dalla condizione umana ed evadendo dai confini della mente [...] [si] penetra nella sfera del divino"⁷⁰⁴.

Nella regressione inconscia, "saggezza e follia non soltanto appaiono [...] come una cosa sola, ma sono una cosa sola [...]"⁷⁰⁵. Che la caduta nell'inconscio si risolva nel degrado regressivo della follia definitiva o prenda, invece, la forma di un percorso di trascendenza illuminante dipende dalla capacità individuale di gestire l'interazione con la sorgente numinosa dell'indistinto dissolutore/creatore⁷⁰⁶.

"La commozione, lo spirito ispirato e la poesia in quanto creazione si abbeverano, infatti, alla medesima fonte di estasi e di trascendenza e di saggezza inconscia del furore, dell'impeto, dell'ebbrezza, dell'ardore rabbioso e della tensione che inducono a liberarsi, estremo paradosso, dei legami del corpo"⁷⁰⁷.

A seconda del grado di auto-coscienza (tanto individuale quanto collettivo), la trasformazione che si compie lungo l'asse A dell'archetipo della Grande Madre-inconscio, e che consente al singolo o alla collettività il raggiungimento di uno stato *altro*, può assumere una forma positiva o negativa:

"Il carattere aggressivo e violentante che, nell'emozione dell'intuizione, dell'ispirazione e dell'ebbrezza [...] provenienti dall'inconscio, afferra la personalità e la porta all'estasi, alla pazzia, alla creazione poetica o alla preveggenza, è una parte dell'attività dello spirito"⁷⁰⁸.

Nel componimento XXIX di *Poemas de amor* di Storni, il Femminile appare perfettamente consapevole del potenziale sacralizzante sotteso alla propria follia (*mi locura es divina*):

⁷⁰² G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 385-386.

⁷⁰³ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁰⁴ *Ivi*, pp. 39-40.

⁷⁰⁵ C. G. Jung, *Inconscio*, cit., p. 54.

⁷⁰⁶ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 62.

⁷⁰⁷ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., pp. 296-298.

⁷⁰⁸ Idem., *Psicologia*, cit., p. 62.

¡Amo! ¡Amo!

Quiero correr sobre la tierra y de una sola carrera dar vuelta alrededor de ella y volver al punto de partida.

No estoy loca, pero lo parezco.

Mi locura es divina y contagiosa.

Apártate⁷⁰⁹.

Nonostante il comportamento (*quiero correr sobre la tierra...*) del soggetto appaia ai più come un abbandono delirante alla sfera dell'irrazionalità (*no estoy loca, pero lo parezco*), questo stato alterato che deriva dall'ebbrezza erotica (*¡Amo! ¡Amo!*) cela una natura iniziatica: proprio questa induce il soggetto a desiderare di distinguersi da chiunque non si trovi nella sua stessa condizione (*apártate*). I medesimi accenti si replicano anche in "Fiero amor" (*abré los brazos: tuve la divina locura / de tocar con mis dedos las cosas de la altura*⁷¹⁰), in cui ricompare il *topos* della *divina locura* ed il potenziale trascendente e verticalizzante (*tocar...las cosas de la altura*) da essa veicolato. Anche il desiderio ossessivo può assumere sfumature sacralizzanti, come avviene in "Monotonía" (*un deseo divino me devora*⁷¹¹). Anche il soggetto del componimento X di *Pemas de amor*, rinchiudendosi in casa e rifiutando il contatto con la luce, è in preda ad uno stato patologicamente ossessivo, paranoico e delirante (*me precipité*):

Cuando recibí tus primeras palabras de amor, había en mi cuarto mucha claridad.

Me precipité sobre las puertas y las cerré.

Yo era sagrada, sagrada. Nadie, nadie, ni la luz, debía tocarme⁷¹².

Anche in questo caso, però, si esplicita la sacralizzazione (*yo era sagrada*) insita nell'alterazione di coscienza sperimentata dal Femminile in conseguenza al contatto erotico (*palabras de amor*). Lo stesso rifiuto a farsi contaminare dalla luce della coscienza colloca l'ipogeo della regressione inconscia nella dimensione notturna che le è propria: "l'inconscio è sempre rappresentato sotto un aspetto tenebroso, guercio o cieco"⁷¹³. Se "la follia è lo spegnersi improvviso della coscienza, la perdita della capacità di vedere il mondo, l'isolamento nel delirio allucinatorio che appartiene solo a chi ne è vittima [...]"⁷¹⁴, la cecità che deriva da questa follia può paradossalmente consentire un tipo di visione *altra* che negli usuali stati di coscienza non è dato percepire. Ciò accade, ad esempio, nel componimento XXVII di *Poemas de amor*:

Vivo como rodeada de un halo de luz.

⁷⁰⁹ A. Storni, *op. cit.*, pp. 614-615.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 194.

⁷¹¹ *Ivi*, p. 227.

⁷¹² *Ivi*, p. 610.

⁷¹³ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 106.

⁷¹⁴ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 37.

Este halo parece un fluido divino a través del cual todo adquiere nuevo color y sonido⁷¹⁵.

La percezione di questo *halo de luz* potrebbe facilmente confondersi con uno stato allucinatorio se non fosse che, qui, il soggetto sottolinea esplicitamente la dimensione sacrale della propria visione (*parece un fluido divino*) ed il carattere trasformante della stessa (*nuevo color y sonido*); ciò si replica, nei medesimi termini, anche in [Un día, un brillante día...] di Agustini ([...]. *Hay néctares que matan, regias luces que ciegan...! [...]. Hay regias luces fatales, nobles cegueras sagradas!*⁷¹⁶) in cui si dissolve la dicotomia che oppone la visione alla cecità e la luce della coscienza alla tenebra dell'inconscio. Se, infatti, esistono luci talmente intense da accecare (*regias luces que ciegan, regias luces fatales*), si può parimenti sperimentare uno stato di cecità che lascia intravedere una visione suprema: le *nobles cegueras sagradas* ricordano, in particolare, la condizione di cecità sacra che, miticamente, rientra nel corollario simbolico delle figure di profeti e veggenti (si pensi, ad esempio, a Tiresia o a Fineo). Anche nel primo verso (*me abismo en una rara ceguera luminosa*⁷¹⁷) della lirica significativamente intitolata "Ceguera" appare un Femminile che, dopo essere precipitato nell'abisso dell'irrazionalità inconscia (*me abismo*), sperimenta uno stato di follia che se lo rende cieco, al tempo stesso, gli dona un'inattesa visione alternativa (*rara ceguera luminosa*). Dopo che l'ebbrezza ha preso possesso della coscienza, facendola precipitare nell'abisso di un'individualità disgregata, può, infatti, seguire un'elevazione della stessa nell'estasi del non tempo:

"La libido può [...] essere assimilata ad una pulsione fondamentale nella quale si confondono desiderio d'eternità e processo temporale [...]. [...] Appare così come intermediaria tra la pulsione cieca e vegetativa che assoggetta l'essere al divenire, e il desiderio di eternità che vuol sospendere il destino mortale, serbatoio di energia di cui il desiderio di eternità si serve o contro il quale invece si ribella"⁷¹⁸.

Nell'ipogeo della dissoluzione, il soggetto si diluisce nello spazio indistinto dell'energia creatrice inconscia: "mentre l'io cosciente viene abolito, l'individuo si sente inglobato, reintegrato e quasi dissolto in uno stato migliore e più grande [...]"⁷¹⁹. Il piacere che deriva dalla diluizione della coscienza nel mare dell'inconscio si apprezza in alcuni versi tratti da "El templo inmenso" di Storni: *el beso /de mi boca a la boca misteriosa / e inmensa de la Nada!...*⁷²⁰. In modo del tutto analogo, anche in "Invocación" di Agustini, lo spazio indistinto dell'inconscio è esplicitamente definito come un *reino feliz*:

⁷¹⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 614.

⁷¹⁶ D. Agustini, *op. cit.*, p. 354.

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 249.

⁷¹⁸ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 239.

⁷¹⁹ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 161.

⁷²⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 74.

[...]
Reino feliz donde se ignora el Tiempo,
[...]

Reino feliz donde los sueños tienen
Lagos de luz para bañar sus alas,
Donde hay estrellas de fulgores negros,
Donde hay abismos de gargantas blancas!

Reino feliz, en cuyos lagos de oro
Hundir quisiera eternamente el alma,
Vivir allá la vagarosa vida
De los ensueños de impalpables alas,
Sin el espectro destructor del Tiempo,
Sin el fantasma eterno del mañana;
[...]⁷²¹.

A questo non-luogo risponde un non-tempo (*donde se ignora el Tiempo, sin el espectro destructor del Tiempo, sin el fantasma ... del mañana*) in cui vige uno stato caotico; qui, ogni elemento è contenuto in potenza, nella fusione con il proprio opposto: vi si trovano, infatti, ossimoriche *estrellas de fulgores negros* ed *abismos de gargantas blancas* che ricordano, rispettivamente, le *regias luces que ciegan* (il bagliore nero è una non-luce che permette la visione) e le *cegueras sagradas* (l'abisso di luce è una non-tenebra che consente la visione) già viste in [Un día, un brillante día...]. Per raggiungere l'alterità e riconoscerla come parte della propria identità è necessario che la soggettività cosciente si faccia malleabile e sia disposta a trascendere i propri confini. Tornando nuovamente a "La ceguera" di Agustini, vediamo con chiarezza questo stato di fusione e dissoluzione di coscienza in cui la soggettività progressivamente sfuma nei meandri della più totale irrazionalità:

Me abismo en una rara ceguera luminosa;
Un astro, casi un alma, me ha velado la Vida.
¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa,
O en su disco de luz he quedado prendida?

No sé....

Rara ceguera que me borras del mundo,
Estrella, casi alma, con que asciendo o me hundo:
Dame tu luz y vélame eternamente el mundo!⁷²²

In questo *abismo*, la coscienza perde ogni capacità di discriminare (*no sé*) tra il sé e l'altro da sé (*¿se ha prendido...o...he quedado prendida?*). A questo punto della dissoluzione, inizia a palesarsi un'identità tra il moto discendente (*me hundo*) e quello ascendente (*asciendo*). Nella polarità A-, l'individualità che esiste prima dell'incontro trasformante è destinata a perdersi (*que me borras del mundo*) per poter

⁷²¹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 138.

⁷²² *Ivi*, p. 249.

essere trascesa: per rinnovarsi è sempre richiesto un sacrificio che implica l'abbandono violento di ciò che costituisce la personalità antica, originaria⁷²³. Le soggettività si annullano nella cecità della coscienza (*destruye la retina*), per poi sdoppiarsi (*al doblar las visiones*), anche in ¡Piedad! di Storni:

[...]

Pero que es todo mieles ese dolor, que es todo
Un beso a las estrellas, un inefable modo
De clavar en los ojos una embrujada espina
Que al doblar las visiones destruye la retina.

[...] ⁷²⁴.

Gli amanti, nell'unirsi, mettono in atto un accoppiamento con le dimensioni più elevate dello spirito (*beso a las estrellas*), mediante un atto volontario (*clavarse* non a caso è in forma riflessiva) di accecamento violento (*en los ojos una...espina*, significativamente definita come *embrujada*). L'immagine del *beso* come culmine del momento sacrificale che si compie nel non-spazio misterico (non a caso il bacio è *enorme*) appare anche in "Nocturno":

[...]

No esperes que se aquiete el corazón;
Mátalo tú en un rapto de pasión.

Esta noche, mi bien, y no mañana.

[...]

Esto es amor, esto es amor: yo siento
En todo átomo vivo un pensamiento.
Y soy una y soy mil; todas las vidas
Pasan por mí; me muerden sus heridas

Y no puedo ya más; en cada gota
De mi sangre hay un grito y una nota.

Y me doblo, me doblo bajo el peso
De un beso enorme, de un enorme beso⁷²⁵.

Anche in questa lirica troviamo il volontario (*mátalo tú*) sacrificio (*cada gota / de mi sangre*) del Femminile che offre sé stesso sull'altare dell'Eros (*en un rapto de pasión, esto es amor*): il soggetto lirico reclama con urgenza (*no esperes, esta noche... y no mañana*) che venga dato l'avvio al processo che condurrà alla dissoluzione della propria soggettività (*yo soy una y soy mil; todas las vidas / pasan por mí*); lo sconfinamento della soggettività è necessario per la fusione con l'altro da sé (*y me doblo*). Le nozze di morte in cui Femminile e Maschile si sacrificano a vicenda appaiono anche in "Siete vidas":

⁷²³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 290-292.

⁷²⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 129.

⁷²⁵ *Ivi*, p. 124.

[...]

Secará las siete cabezas floridas
Príncipe que espero. Sin abracadabras
El dragón alado perderá las vidas
Bajo el tenue filo de dulces palabras⁷²⁶.

L'uroboro patriarcale (*príncipe que espero*) appare come colui il quale immolerà la Grande Madre uroborica (*el dragón alado*) sull'altare di Eros, cioè *bajo el tenue filo de dulces palabras* che acquistano la valenza simbolica di un pugnale sacrificale. Il sacrificio delle nozze di morte è evidente anche in "Variaciones" di Agustini:

Áspid punzante de la envidia, ave!

[...]

Mírame mucho que mi mente inflamas
Con la luz fiera de tus ojos crueles...
¡Ah, si vieras cual lucen tus escamas
En el tronco vivaz de mis laureles!

[...]

Con el blasón supremo de tu diente
En lo pétalos todos de mi vida!⁷²⁷

In questi versi, l'uroboro patriarcale, nella forma simbolica del serpente (*áspid*), appare come l'incaricato del processo di purificazione per mezzo del fuoco (*mi mente inflamas, lucen tus escamas*); il potenziale sublimante insito in questo sacrificio (la cui violenza è suggerita da *crueles* e dalla menzione di *diente*) è veicolato da immagini spettacolari afferenti alla polarità A+ (*luz, lucen*) e dal fatto che il segnale tangibile del sacrificio è descritto come *blasón supremo*. Anche in "Redención" di Ibarbourou si assiste al momento del sacrificio del Femminile durante le nozze mistiche con l'uroboro patriarcale (*sol, luz*) ed alla celebrazione del potenziale trasformativo a queste sotteso:

Mi alma era una choza cerrada a cal y canto.
Acaso na sabía ni de sol ni de luz,
[...]

Una queja tan honda como un lloro doliente
La abrió luego a la vida cual un cáliz en flor.
Y fue un deslumbramiento magnífico y ardiente
A través de esa brecha que le hiciera el dolor.

Y ahora está mi alma abierta a cuatros vientos.
Fue cada sufrimiento una nueva ventana
Hacia los dilatados y puros firmamentos.

⁷²⁶ *Ivi*, p. 145.

⁷²⁷ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 145-146.

Era inhospitalaria, insensible y oscura.
Dolor abrió haz de luz clara de infinita dulzura⁷²⁸.

Il Femminile contrappone la pregressa condizione di chiusura del proprio *corpo-vaso* (*choza cerrada a cal y canto*) con la successiva apertura violenta dello stesso (*una queja ... honda .../ la abrió luego, esa brecha que le hiciera el dolor*) che segue al contatto erotico con il Maschile (*deslumbramiento... ardiente*). La conseguenza di questo sacrificio lacerante è la possibilità, per la psiche del soggetto, di venire inondata da una *luz clara*, evidente riferimento alle dimensioni spiritualizzanti della polarità A+: *una nueva ventana /hacia los dilatados y puros firmamentos*. Toni del tutto analoghi si ravvisano anche nella lirica “Misterio: ven...” di Agustini:

Ven, oye, yo te evoco.
Extraño amado de mi musa extraña,
Ven, tú, el que meces los enigmas hondos
En el vibrar de las pupilas cálidas.
[...]

Ven, tú, el que imprimes un solemne ritmo
Al parpadeo de la tumba helada;
El que dictas los lúgubres acentos
Del decir hondo de las sombras trágicas.
Ven, tú, el poeta abrumador, que pulsas
La lira del silencio: la más rara!
La de las largas vibraciones mudas,
La que se acorda al diapasón del alma!
Ven, oye, yo te evoco,
Extraño amado de mi musa extraña!

.....
Ven, acércate a mí, que en mis pupilas
Se hundan las tuyas en tenaz mirada,
Vislumbre en ellas, el sublime enigma
Del más allá, que espanta...
Ven... acércate más... clava en mis labios
Tus fríos labios de ámbar,
Guste yo en ellos el sabor ignoto
De la esencia enervante de tu alma!...

.....
Ven, oye, yo te evoco,
Extraño amado de mi musa extraña!⁷²⁹

In questi versi, il Femminile chiede (*ven, oye, yo te evoco*) l’irruzione dell’uroboro patriarcale (*extraño amado*) al fine di compiere il rituale erotico (*en el vibrar de las pupilas cálidas, que en mis pupilas / se hundan las tuyas en tenaz mirada, acércate a mí, acércate más, clava en mis labios....tus ... labios*) e trasfigurante delle nozze di morte; queste gli consentiranno di accedere al luogo in cui Misteri dell’Ebbrezza e Misteri d’Ispirazione si fondono (*ven, tú, el que meces los enigmas hondos*). Nel momento della dissoluzione, si entra nello spazio sacro dell’Eros in cui la psiche si affida

⁷²⁸ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 146.

⁷²⁹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 159.

volontariamente (*ven... acércate más*) alla divinità erotica che la possiede⁷³⁰ e la soggettività della stessa risulta rifondata su strutture del tutto nuove: "Eros crea le connessioni, i collegamenti tra le diverse dimensioni psicologiche, che danno vita ad un'essenza nuova, conferendo significato, interiorità e sacralità all'esperienza erotica"⁷³¹. Grazie alla fusione erotica, il velo della sposa funebre (*tumba helada, lúgubres acentos, sombras trágicas*) si muta nel velo della sposa iniziata (*vislumbre en ellas, el sublime enigma, guste yo en ellos el sabor ignoto*), da vittima sacrificale il Femminile si converte in amante attivo. Il rapimento di Kore da parte di Ade, da atto subito, muta in atto di conoscenza dell'altro da sé operato dal Femminile in modo volontario: proprio questo consente di superare lo stadio prettamente matrilineo (vergineo-amazzonico) ed auto-referenziale per accedere allo stadio evolutivo della psiche in cui Maschile e Femminile appaiono nuovamente integri come nello stadio uroborico iniziale⁷³². Nel momento dell'incontro erotico si trascende alchemicamente la distinzione che oppone il sé all'altro da sé e si compie quella *coincidentia oppositorum* tramandata in tutte le forme di erotismo mistico: "estasi spirituale ed estasi fisico-orgiastica possono, dunque, coincidere in una comprensione suprema che fonde psiche e materia, attuando la *conjunctio oppositorum*"⁷³³. Anche in "Animal cansado" di Storni il momento della fusione erotica (*un amor*) è descritto come una passionalità divorante (*que sea una tormenta / que todo rompe*) che disgrega le soggettività in gioco:

[...]
 Quiero un amor que sea una tormenta
 Que todo rompe y lo renueva todo
 Porque vigor profundo lo alimenta.
 [...]⁷³⁴.

Anche in questa terzina si apprezza quanto la disgregazione stessa possa essere intesa come occasione di rinnovamento psichico (*y lo renueva todo*), garanzia di una nuova ristrutturazione di coscienza. La fusione mistica con l'uroboro patriarcale appare anche in "Íntima", da *El Libro Blanco* di Agustini, in cui il Femminile si colloca con evidenza all'interno dello spazio sacro dell'Eros (*mi alma desnuda temblará en tus manos*):

Yo te diré los sueños de mi vida
 En lo más hondo de la noche azul...
 Mi alma desnuda temblará en tus manos,

⁷³⁰ Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 104.

⁷³¹ *Ivi*, p. 77.

⁷³² Cfr. *ivi*, p. 47 e pp. 59-60.

⁷³³ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 18.

⁷³⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 490.

Sobre tus hombros pesará mi cruz.

[...]

Hoy abriré á tu alma el gran misterio;
Tu alma es capaz de entrar en mí.
En el silencio hay vértigos de abismo:

Yo vacilaba, me sostengo en tí.
Muero de ensueños; beberé en tus fuentes
Puras y frescas la verdad, yo sé
Que está en el fondo magno de tu pecho
El manantial que vencerá mi sed.

Y sé que en nuestras vidas se produjo
El milagro inefable del reflejo...
En el silencio de la noche mi alma
Llega a la tuya como á un gran espejo.
[...]

Imagina mi amor, amor que busca
Vida imposible, vida sobrehumana,
Tú que sabes lo amargos que resultan
Alma y sueños de olimpo en carne humana.

[...]

Imagina!! Estrechar vivo, radiante
El Imposible! La ilusión vivida!
[...]⁷³⁵.

Nello spazio sacro di Eros si compie il sacrificio volontario delle nozze di morte (*sobre tus hombros pesará mi cruz*), reso possibile dalla caduta nell'abisso dell'irrazionalità (*en lo más hondo, vértigos de abismo*). Giungere sul fondo di questo abisso costituisce il punto più alto della trasgressione erotica:

"Il termine "trasgredire" implica [...] nella sua radice etimologica (*trans-ingredior*, cioè vado oltre) un processo che continuamente distrugge e ricrea in una spirale infinita la cui origine e la cui fine rimanda al microcosmo uomo. Nel divenire incessante delle forme non esiste infatti "immobilità senza tormento" [...], senza quella tensione trasformativa che all'interno della polarità infrange ciò che la necessità imprigiona e che l'Io continuamente edifica, per ricomporlo in superiore equilibrio. Ciò tuttavia non avviene senza sommovimento, senza il naturale smarrirsi dell'essere di fronte al naufragio della propria soggettività [...]"⁷³⁶.

Quando il Femminile si affaccia sul baratro erotico (*yo vacilaba*) e inizia a sperimentare l'annullamento della propria soggettività psichica (*muero de ensueños*), si attiva il processo di compenetrazione all'interno della soggettività dell'altro da sé (*me sostengo en tí*): paradossalmente, è proprio riflettendosi nel principio Maschile (*se produjo el milagro inefable del reflejo*) quando al Femminile è concesso di ritrovare sé stesso (*mi alma / llega a la tuya como á un gran espejo*): già lo stesso Socrate, discutendo con Fedro, sosteneva che l'amante ritrova sé stesso nell'amato, esattamente come di

⁷³⁵ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 163-164.

⁷³⁶ E. Conti Tortorici, *op. cit.*, p. 38.

fronte ad uno specchio in grado di svelare la propria essenza interiore⁷³⁷. Dopo aver incorporato l'altro da sé e dopo aver consentito a questo di incorporarla a sua volta⁷³⁸ (*yo te diré los sueños de mi vida*), la coscienza, finalmente, può rinascere a sé stessa:

“Nell'estasi che costituisce il momento di incontro della Grande Madre con il principio Maschile, la coscienza femminile sperimenta un superamento dello stadio auto-conservativo, aprendosi all'altro da sé nell'annullamento orgiastico che agisce tanto su un piano fisico quanto su quello spirituale”⁷³⁹.

In “Íntima”, l'apertura della coscienza all'altro da sé ben si apprezza nel verso *hoy abriré á tu alma el gran misterio*. La (con)fusione tra le soggettività in gioco nell'incontro amoroso si esprime con evidenza anche nel verso *tu alma es capaz de entrar en mí*. Mediante il contatto con l'uroboro patriarcale, il Femminile rivive il momento archetipico delle nozze sacre (*hieros gamos*), reso in questa lirica dall'espressione *estrechar vivo, radiante / el Imposible*: proprio nella scelta di *Imposible* è suggerito l'apice della “reintegrazione orgiastica e mistica”⁷⁴⁰. L'archetipo erotico, al culmine del proprio valore iniziatico-misterico, regala al soggetto ad uno stato di saggezza e di acquisita consapevolezza⁷⁴¹: “illuminata dall'irruzione dell'Amore, Psiche riconosce Eros come suo amante e come dio”⁷⁴². In virtù di questo riconoscimento, l'esperienza amorosa assume una valenza manifestamente gnoseologica⁷⁴³: “[...] la capacità di amare dell'anima è divina e [...] la trasformazione attraverso l'amore è un mistero che divinizza”⁷⁴⁴. E ancora:

“L'Eros Celeste è [...] il desiderio senza fine, quello che Platone ha definito *enthousiasmos*, uno stato dell'anima pervasa dall'*entheusia*, da un “delirio divino” che rapisce la ragione senza ucciderla e la vincola ad un dominio più profondo nel quale il divino si svela”⁷⁴⁵.

In “Íntima”, l'intuizione di Eros come possibile strumento di conoscenza è ciò che sembra plasmare i versi *beberé en tus fuentes / puras y frescas la verdad*. Anche in “Ay” di Storni si ravvisa nuovamente l'immagine del riflesso mediante il quale i partecipanti allo *hieros gamos* prendono coscienza di sé stessi e dell'altro da sé (*reflejará la luz que te ilumina*) e l'unione mistica tra Maschile e Femminile, intesa come un'esperienza dal valore gnoseologicamente trasformante:

⁷³⁷ Cfr. A. Schwarz, *La donna e l'amore al tempo dei miti. La valenza iniziatica ed erotica del femminile*, Garzanti, Milano, 2009, pp. 56-57.

⁷³⁸ Cfr. A. Carotenuto, *Eros*, cit., pp. xiv-xvii e pp. 77-82.

⁷³⁹ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 18.

⁷⁴⁰ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 322.

⁷⁴¹ Cfr. M. T. Colonna, *op. cit.*, pp. 141-156.

⁷⁴² E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 59.

⁷⁴³ Cfr. *ivi*, p. 104.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 101.

⁷⁴⁵ E. Conti Tortorici, *op. cit.*, p. 38.

Seré en tus manos una copa fina
Pronta a sonar cuando vibrarlas quieras...
Destilarán en ella primaveras,
Reflejará la luz que te ilumina.
Seré en tus manos una copa fina.

Habrás en ella una bebida suave,
Nunca más dulce, pues piedad la dona:
[...]
Dulce licor que de las cosas sabe...
Habrás en ella una bebida suave.
[...]⁷⁴⁶.

In questa lirica, come le *fuentes* offrono la *verdad* in "Íntima" di Agustini, la *bebida suave* che si forma all'interno del *corpo-vaso* del Femminile (*copa fina*) è descritta come *dulce licor que de las cosas sabe*. Si pensi, inoltre, anche ad un distico di "Cuentas falsas" di Agustini (*rosario imantado de serpientes / glisa hasta el fin en mis dedos sabios*⁷⁴⁷), in cui si esplicita la saggezza (*en mis dedos sabios*) del Femminile quando assume le vesti di sacerdote di Eros colto nell'atto di sgranare un rosario (evidentemente erotizzato grazie alla menzione dei *serpientes*). Anche in "El intruso" l'irruzione dell'uroboro patriarcale (espressa dal contatto della *llave de oro* con la *cerradura* del *corpo-vaso* del Femminile) è descritto come il momento di avvio di una profonda trasformazione e ristrutturazione psichica del Femminile, illuminato dalla luce della conoscenza (*todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante*⁷⁴⁸). Ciò si replica anche in "Las lenguas de diamante" di Ibarbourou:

Vagamos taciturnos en un éxtasis vago
[...]
Bajo la luna cobre, taciturnos amantes,
Con los ojos gimamos, con los ojos hablemos.
Serán nuestras pupilas dos lenguas de diamantes
Movida por la magia de los diálogos supremos⁷⁴⁹.

In questi versi, gli amanti compiono lo *hieros gamos* (come suggerito dall'esplicita menzione dell'*éxtasis*) che li conduce alla saggezza spirituale, veicolata dall'immagine di *lenguas de diamantes* intente a sostenere *diálogos supremos*. Anche in "El cisne" di Agustini il tipo di comprensione che deriva dal compimento dello *hieros gamos* (in cui il Femminile si unisce all'uroboro patriarcale sotto forma del *cisne*) appare di natura *altra* rispetto a quella afferente al mondo luminoso della coscienza patriarcale: la conoscenza che si ottiene durante i Misteri del Femminile si configura qui come un atto di natura non logica, ma erotica (*en su carne me habla / y*

⁷⁴⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁴⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 281.

⁷⁴⁸ *Ivi*, p. 168.

⁷⁴⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 129.

*yo en mi carne le entiendo*⁷⁵⁰). Il Femminile misterico intuisce e comprende, infatti, non solo con la mente, ma con tutto il corpo⁷⁵¹, esattamente come nella precedente lirica di Ibarbourou, in cui i *diálogos supremos* si sostengono con lo sguardo (*con los ojos hablemos*) e non con parole. Anche in “El raudal” di Agustini torna il *topos* della fusione tra Femminile e Maschile (*su alma y la mía*) che si compie nello *hieros gamos*:

A veces, cuando el amado y yo soñamos en silencio, — un silencio agudo y profundo como el acecho de un sonido insólito y misterioso — siento como si su alma y la mía corrieran lejanamente, por yo no sé qué tierras nunca vistas, en un raudal potente y rumoroso...⁷⁵²

Il riferimento alla centralità del discorso carnale-matriarcale che vige nello spazio numerico a cui si accede con l'attivazione dell'archetipo erotico (*por yo no sé qué tierras nunca vistas*) è ribadito, qui, dal riferimento al *silencio*, equiparato in doppia sintesi ossimorica ad un *sonido...misterioso* e, in seguito, ad un *raudal... rumoroso*; la menzione del silenzio sottolinea, infatti, proprio la sacralità di un momento in cui la conoscenza si compie per mezzo dell'intuizione (*siento*) e non, come nel discorso patriarcale, mediante una verbalizzazione di natura analitico-razionale. Un'ennesima rappresentazione lirica dell'uroboro patriarcale (*émulo de Dios*) che, giungendo a fondersi con il Femminile, contribuisce al raggiungimento di uno stato in cui le dicotomie si risolvono si ravvisa anche “Ave de luz”:

Existe un ave extraña de vuelo inconcebible,
[...]

Es toda luz, su sangre es un licor de fuego;
De briznas de fulgores su rica plumazón;
Su pico al entreabrirse desgrana sartas de astros;
Como ella es toda lumbre, de lumbre es su canción!

Su vuelo inconcebible ignora los obstáculos!
Abarca lo infinito en toda su extensión,
Arranca negras sombras del fondo del abismo,
Collares de destellos a veces trae el sol!

Con filamentos de astros y polvos de diamantes,
Labro bello su nido: lucífero joyel!
[...]

Postraos ante el hombre que lleva en su cerebro
Esa ave misteriosa ¡manejo de fulgor!
Que mata, que enloquece, que crea y que ilumina
¡Aquel en quien anida, es émulo de Dios!
[...]⁷⁵³.

La tendenza verticalizzante (*vuelo*) e l'associazione ai corollari simbolici di natura spettacolare (*luz, fulgores, astros, lumbre, sol, diamantes, fulgor, ilumina*) che

⁷⁵⁰ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 255-257.

⁷⁵¹ Cfr. E. Neumann, *Psicología*, cit., pp. 16-19.

⁷⁵² D. Agustini, *op. cit.*, p. 208.

⁷⁵³ *Ivi*, p. 152.

contraddistinguono la polarità A+ si fondono all'isotopismo del sangue e del fuoco della passione (*su sangre es un licor de fuego*) ed al sacrificio della dissoluzione psichica (*que mata*) che avviene nell'irrazionalità (*que enloquece*) delle profondità inconscie (*del fondo del abismo*). Anche in questo caso, l'irruzione del Maschile archetipico appare come la promessa di realizzazione misterica (*ave misteriosa*), totalmente a-logica (*inconceivable*) e squisitamente erotica, in cui le soggettività particolari recuperano la propria connessione con l'Unità primordiale (*ignora los obstáculos! /Abarca lo infinito en toda su extensión*). Il sacro rito delle nozze di morte caratterizza anche "Para tus manos", in cui la centralità attribuita alla componente relazionale dal Femminile è sottolineata fin dal titolo stesso della lirica, in cui compare il riferimento diretto ad un'alterità (*tus*) a cui si rivolge il Femminile:

[...]

Vasos de los elixires
 Los filtros y los venenos;
 Manos que me disteis gloria
 Manos que me disteis miedo!
 Con finos dedos tomasteis
 La ardiente flor de mi cuerpo...
 Manos que vais enjoyadas
 Del rubí de mi deseo,
 La perla de mi tristeza,
 Y el diamante de mi beso;
 ¡Llevad a la fosa misma
 Un pétalo de mi cuerpo!
 Manos que sois de la Vida,
 Manos que sois del Ensueño.

¿En qué tela de llamas me envolvieron
 Las arañas de nieve de tus manos?
 Red de tu alma y de tu carne, lía
 Mis alas y mis brazos!

[...]

Ellas me alzaron como un lirio roto
 De mi tristeza como de un pantano;
 [...]
 Las corolas de oro de mis lámparas
 De insomnio deshojaron,
 Abrieron deslumbrantes los dormidos
 Capullos de mis astros,
 [...]

Mis alas embriagadas de pereza,
 Con dulzura balsámica peinaron,
 Les curaron las llagas de la tierra,
 Y apartando las puertas del Milagro,
 Con un gesto que hacia un horizonte
 Una vía de azur me señalaron...
 [...]⁷⁵⁴.

⁷⁵⁴ Ivi, pp. 251-252.

In questa lirica, il sacrificio dello *hieros gamos* è suggerito nell'immagine della cattura del Femminile, operata dall'uroboro patriarcale: *tela de llamas, red de tu alma y de tu carne, lía / mis alas y mis brazos*. Nello spazio dell'Eros (*tomasteis / la ardiente flor de mi cuerpo, manos...enjoyadas / del rubí de mi deseo*), i doni di trasformazione che attengono all'asse A dell'archetipo della Grande Madre si risolvono l'uno nell'altro: non rimane, infatti, più distinzione alcuna a contrapporre *elixires* e *dulzura balsámica* (A+) a *filtros* y...*venenos* (A-). Allo stesso modo, la devastazione (A-) e la fioritura psichica (A+) appaiono poste su di un medesimo piano (*gloria, miedo*). Nel contatto erotizzante (A-) con il principio Maschile (*manos*) e nel sacrificio di sé (*roto, las corolas...deshojaron, abrieron...los capullos*) con cui si compie il Mistero (*apartando las puertas del Milagro*), il Femminile si innalza alla sublimazione dell'opposta polarità A+ (*ellas me alzaron como un lirio, mis alas...peinaron, una via de azur me señalaron*). Durante la trasformazione erotica A-, nella quale prevalgono l'abbandono agli eccessi della passione e dell'emozione, il Femminile può accedere, paradossalmente, ad una potenzialità di natura spirituale A+: ciò si evince anche da un verso tratto da "Cuentas de fuego" (—*La seda es un pecado, el desnudo es celeste*⁷⁵⁵), in cui l'erotismo, veicolato da *desnudo*, sublima le tenebre carnali e si divinizza in luminosa trascendenza *celeste*. Nella dimensione lunare e notturna della psiche, la polarità trasformatrice positiva e quella negativa trovano, dunque, il proprio punto di convergenza: "la regressione non è che un momento negativo passeggero, che si annulla mediante il ricominciamento del tempo stesso. Basta molto poco per passare dal ciclo al progresso"⁷⁵⁶. Anche in "Íntima" si assiste ad un'analogia metamorfosi delle tenebre in luce: pur trovandosi immerso *en lo más hondo de la noche*, il soggetto interpreta *la noche* non come una dimensione oscura, ma come una condizione in cui è possibile riconoscere la luce; grazie a questa luce sublimante, infatti, la notte non appare nera, ma *azul*, in perfetta corrispondenza con il *minuto azul del sentimiento*⁷⁵⁷ celebrato in "Explosión":

"L'emozione è da un lato il fuoco alchemico, il cui calore fa apparire tutto, il cui ardore omnes superfluitates comburit, abbrucia tutto il superfluo; dall'altro è il momento in cui l'acciaio incontra la pietra e scocca la scintilla: l'emozione è infatti la fonte principale della presa di coscienza. Senza emozioni non c'è trasformazione delle tenebre in luce, dell'inerzia in moto"⁷⁵⁸.

La fusione di coscienza appare, inoltre, anche in "Medianoche" di Storni:

[...]

Te aguzas de improvviso como si un gran milagro

⁷⁵⁵ *Ivi*, p. 279.

⁷⁵⁶ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 364.

⁷⁵⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁵⁸ G. Jung, *Madre*, cit., p. 53.

Te sacudiera el cuerpo mezquinamente magro,
 Como si te tornaras de materia impalpable;
 Una materia nueva, sagrada, invulnerable.
 ¡Oh, el milagro del alma! Por tus ojos se asoma:
 ¿Negra como los cuervos? ¿Blanca como paloma?
 ¿Roja como una dalia? ¿Como el mar azulada?
 No lo sé... yo la veo, la veo y no sé nada.

Me quedo quieta, inmóvil, tiempo que ya no mido.
 Tengo adentro del pecho un gran carmen florido
 Cuyas raíces sorben nutridas en las venas,
 La sangre roja como licuación de verbenas.

No soy yo... No eres tú... ya no veo tu boca,
 Ya no veo tus ojos... mi vida se equivoca,
 Mi vida siente una potencia que la arranca...
 [...] ⁷⁵⁹.

Anche qui, nel momento misterico (*un gran milagro*), l'altro da sé perde la propria forma individuale (*como si te tornaras de materia impalpable*) e si estende nel comune spazio sacro dell'Eros, ristrutturandosi in forma rinnovata (*una materia nueva, sagrada*). Nel momento trasformante che, nuovamente, si compie nel non-tempo (*tiempo que ya no mido*), il Femminile sperimenta ancora una volta uno stato di consapevolezza che non attiene al regime della razionalità cosciente-patriarcale (*no lo sé...yo la veo, la veo y no sé nada*). La comprensione misterica si estende alla stessa coscienza del Femminile che, mosso dall'entusiasmo (in senso etimologico, *én-theos*) della possessione erotica (*una potencia que la arranca*), perde anch'esso la propria forma individuale (*no soy yo*), per riflesso di ciò che avviene nell'amato (*no eres tú*). Nelle nozze sacre, l'esperienza erotica è talmente pervasiva da trascendere la contingenza materiale: mediante l'erotismo, la dissoluzione A- si muta in trasfigurazione dell'estasi A+. Questo processo di 'uscita da sé' si evince in un verso di "Medalla fantástica" (*siento, desconocido, que en tu ser me prolongo*⁷⁶⁰) ed in uno di "La palabra" (*me salí de mi carne, gocé el goce más alto*⁷⁶¹), entrambi di Storni. La trasposizione lirica di un'esperienza estatica caratterizza anche il componimento XX di *Poemas de amor*, in cui è l'amato si estende fin dentro allo sguardo del soggetto lirico (*os tatuaré en los ojos su rostro que llevo en los míos*):

Venid a verme. Mis ojos relampaguean y mi cara se ha transfigurado.
 Si me miráis muy fijo os tatuaré en los ojos su rostro que llevo en los míos.
 [...] ⁷⁶².

⁷⁵⁹ A. Storni, *op. cit.*, pp. 125-127.

⁷⁶⁰ *Ivi*, p. 522.

⁷⁶¹ *Ivi*, p. 307.

⁷⁶² *Ivi*, p. 612.

Identici toni caratterizzano anche il componimento XV (ancora di *Poemas de amor*), in cui il Femminile desidera uscire da sé (*echar alas, volar*), per fondersi (*juntarme*) con l'essere amato:

Pongo las manos sobre mi corazón y siento que late desesperado.

-¿Qué quieres tú?

Y me contesta: -Romper tu pecho, echar alas, agujerear las paredes, atravesar las casas, volar, loco, a través de la ciudad, encontrarle, ahuecar su pecho y juntarme al suyo⁷⁶³.

La volontà di fusione statica si replica anche nel componimento successivo (XVI), mediante il distacco metaforico di una parte del corpo del soggetto (*mi mano desprendida*) che, separato da sé stesso, anela al ricongiungimento con l'altro da sé:

Te hablé también alguna vez, en mis cartas, de mi mano desprendida de mi cuerpo y volando en la noche a través de la ciudad para hallarte. [...] ⁷⁶⁴.

Questo desiderio si realizza nel componimento XXV, in cui il Femminile sperimenta, finalmente, la trasfigurazione statica (*proyecto mi alma afuera de mí*) e si unisce con il Maschile (*te alcanzo, te toco*):

Es medianoche. Yo estoy separada de ti por la ciudad: espesas masas negras, ringlas de casas, bosques de palabras perdidas pero aún vibrando, nubes invisibles de cuerpos microscópicos.

Pero proyecto mi alma afuera de mí y te alcanzo, te toco.

Tú estás despierto y te estremeces al oírme. Y cuando está cerca de ti se estremece contigo⁷⁶⁵.

La ristrutturazione di coscienza è esplicitata, qui, nell'immagine di *nubes invisibles de cuerpos microscópicos* che risultano dissolte nell'ambiente e dalla ricreazione sintattica di un corpo unico in cui le soggettività perdono i propri confini e si confondono le une nelle altre (*te estremeces, se estremece*). Ciò avviene anche in "La caricia perdida", in cui non solo ritroviamo l'immagine della *mano desprendida* (descritta in questi versi come una *mano pequeña*), ma anche la perdita di forma del Femminile che appare fuso con l'ambiente naturale che circonda l'oggetto amato (*en el viento fundida*):

[...]

La caricia perdida, rodará... rodará...

Si en los ojos te besan esta noche, viajero,
Si estremece las ramas un dulce suspirar,
Si te oprime los dedos una mano pequeña
Que te toma y te deja, que te logra y se va.

Si no ves esa mano, ni la boca que besa,
Si es el aire quien teje la ilusión del besar,
Oh, viajero, que tienes como el cielo los ojos,
En el viento fundida ¿me reconocerás?⁷⁶⁶

⁷⁶³ *Ivi*, p. 611.

⁷⁶⁴ *Ivi*, p. 611.

⁷⁶⁵ *Ivi*, pp. 613-614.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 228.

La trasfigurazione estatica (*el fulgor del éxtasis*) che segue l'esperienza erotica caratterizza tematicamente anche il componimento II di *Poemas de amor*:

¿Quién es el que amo? No lo sabréis jamás. Me miraréis a los ojos para descubrirlo y no veréis más que el fulgor del éxtasis. [...] ⁷⁶⁷.

L'apertura della coscienza all'altro da sé genera uno stato di estrema malleabilità del Femminile anche in "Retorno" di Ibarbourou:

[...]
De la fuente retorno, abismada
En el dulce revocar de la cita.
[...]

Una extraña fragancia me enerva,
Y en verdad yo no sé si es que sube
Del jugoso frescor de la hierba,
O se eleva de mi alma a la nube.
[...] ⁷⁶⁸.

Sempre a seguito dell'incontro erotico con l'amato (*abismada en el dulce revocar de la cita*), il soggetto lirico non è più in grado di distinguere (*y en verdad yo no sé*) cosa gli appartenga e cosa, invece, faccia parte dell'ambiente circostante: la sola certezza rimane la percezione di un processo di elevazione (*si es que sube...o se eleva*) e, dunque, di trasformazione positiva A+, frutto della congiunzione con l'essere amato. Un analogo processo ascensionale (*nos acosan deseos de volar*), conseguenza dello *hieros gamos*, appare anche in "Tarde fresca":

Andamos por las selvas compactas y olorosas,
Nos acosan deseos de volar a las ramas,
[...]

[...]
Nuestras almas se abren y la luz las inunda:
Entran pájaros, ramas, abejorros...reímos ⁷⁶⁹.

In chiusura della lirica si esplicita il momento in cui Femminile e Maschile sperimentano la dissoluzione di coscienza (*nuestras almas se abren*) e si fondono con l'ambiente (*entran pájaros, ramas, abejorros*), in un processo globale di trasfigurazione (*la luz las inunda*). Anche in "Alma" di Storni troviamo la traduzione lirica della perdita della soggettività, in termini del tutto analoghi a quelli proposti da Ibarbourou:

[...]
Pasa el aire silbando...yo en el aire me enredo,
Ruedan hojas al suelo...yo en el suelo me quedo,
Vuela un ave nocturna...yo me voy en sus alas:

⁷⁶⁷ *Ivi*, p. 607.

⁷⁶⁸ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 199.

⁷⁶⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 180.

Fulgores luminosos en torno tuyo exhalas.

La vida toda entera se me va por la frente,
Mis manos en tus manos tiemblan furtivamente,
Y mi alma, en tu alma, tiembla, ruega, musita,
Susurra, arrulla, espera, se estremece y palpita.
[...]⁷⁷⁰.

Il Femminile, al contatto con la potenza trasformante dell'uroboro patriarcale (*fulogres luminosos...exhalas*), si identifica (*yo en el aire me endredo, yo en el suelo me quedo, yo me voy en sus alas*) negli elementi che animano il paesaggio (*aire, hojas, ave*). Alla dissoluzione del soggetto lirico nell'ambiente, descritta nella prima delle due strofe citate, fa seguito la fusione con l'altro da sé, evidente tanto nell'espressione *mis manos en tus manos* quanto in *mi alma, en tu alma*. Gli stessi accenti tematico-simbolici animano anche "La casa":

[...]
¡Cómo me acuerdo de la noche aquella
En que entré sostenida por tu brazo!
Moría casi bajo el doble abrazo
De tu mirada y de la noche bella.

¡Moría casi! Me llevaste tierno
Por largas escaleras silenciosas
Y ni tuve conciencia de las cosas:
Era un cuerpo cansado y sin gobierno.
[...]
Tus besos que morían en mis dedos
Me tornaron el alma una fragancia.

Abriste una ventana: allá, lejano,
Plateaba el río [...]

Y mi alma también rodó en el río.
Se hundió con él en perfumadas frondas,
Siguiéndolo hasta el mar cayó en sus ondas,
Y suyo fue el divino poderlo.

Se curvó blanda en el enorme vaso,
De allí se desprendió como un suspiro,
Ascendió por los buques y el retiro
De otras mujeres sorprendió de paso.

Subió hasta las ciudades de otro mundo,
Dormían todos, todo estaba blanco,
Luego vio cada mundo como un banco
De arena muerta en el azul profundo.

Y desde aquel azul que todo abisma
Miró en la tierra esta ventana abierta:
¿Quién era esa criatura medio muerta?
Y se bajó a mirar. ¡Y era yo misma!

⁷⁷⁰ Ivi, p. 181.

Cuando volvió del viaje, envejecida
De tanto haber vagado unos instantes,
Le esperaban tus ojos suplicantes:
Se hundió por ellos y encontró la vida.

¿Recuerdas tú? La casa era un arrullo.
[...]
Se decía, muy quedo: mío y tuyo⁷⁷¹.

L'abbandono all'irrazionalità (*sin gobierno*) ed alla dissoluzione di coscienza (*ni tuve conciencia de las cosas*) corrisponde anche in questa lirica ad un pellegrinaggio (*viaje*) sacro nel non-spazio e nel non-tempo, come ben si percepisce dal fatto che pochi istanti assumono valenza d'eternità: *envejecida /de tanto haber vagado unos instantes*. La dissoluzione della coscienza nuovamente prende la forma della fusione del sé con l'ambiente circostante (*mi alma ... rodó en el río*), inteso come un *corpo-vaso* (*se curvó blanda en el enorme vaso*) pronto ad accoglierla. La dimensione evidentemente archetipica dello spazio sacro dell'Eros è ribadita anche dalla menzione di *otras mujeres*: la presenza di queste perfeziona la percezione di uno spazio collettivo, archetipico, in cui numerose individualità si abbandonano contemporaneamente al compimento di un comune rito di immolazione ierogamica. Lo spazio in cui avviene questa dissoluzione è evidentemente quello dell'inconscio collettivo (*dormían todos...en el azul profundo, aquel azul que todo abisma*), ossimoricamente presentato come appartenente tanto ad una dimensione infera (*profundo*) quanto suprema (*subió hasta las ciudades de otro mundo*). La visione dall'alto, da cui, mediante l'estasi, il Femminile può osservare (e riconoscere) sé stesso (*y se bajó a mirar. ¡Y era yo misma!*) è ciò che permette il contemporaneo riconoscimento dell'altro da sé (*tus ojos*) e l'identificazione in esso (*se hundió por ellos*). Grazie a questa fusione, si ricrea lo stato androgino, simboleggiato dalla bi-polarità implicita di quel *mío y tuyo*. Ugualmente, anche il componimento LIX di *Poemas de amor* si fonda nuovamente sull'immagine della reciproca dissoluzione degli amanti e della ristrutturazione che consegue all'incontro erotico:

Adherida a tu cuello, al fin, más que la piel al músculo, la uña a los dedos y la miseria a los hombres, a pesar de ti y de mí, y de mi alma y la tuya, mi cabeza se niveló tu cabeza, y de tu boca a la mía se trasvasó la amargura y la dicha, el odio y el amor, la vergüenza y el orgullo, inmortales y ya muertos, vencidos y vencedores, dominados y dominantes, reducidos e irreductibles, pulverizados y rehechos⁷⁷².

Nell'unione (*adherida*) del Femminile con il Maschile, si produce un momento di profondo misticismo (*se trasvasó*), in cui ogni dicotomia (*amargura/dicha, odio/amor, vergüenza/orgullo, inmortales/muertos, vencidos/vencedores, dominados/dominantes,*

⁷⁷¹ Ivi, pp. 225-227.

⁷⁷² Ivi, p. 623.

reducidos/irreducibles) risulta superata. L'ultima antinomia (che oppone *pulverizados* a *rehechos*) è chiara simbolizzazione del punto in cui Misteri d'Ebbrezza e Misteri d'Ispirazione convergono: alla dissoluzione segue, infatti, una formazione rinnovata sui resti lasciati dall'incendio della passione divorante. La fusione ierogamica intesa come il momento in cui ogni dicotomia è trascesa appare, inoltre, anche in "Soy" ([...] *puedo / bajar el cielo hasta mi mano cuando / el alma de otro al alma mía enredo*⁷⁷³): in seguito all'unione con l'altro da sé (*el alma de otro al alma mía enredo*) nasce la possibilità di convergenza tra la materialità del soggetto lirico (*mi mano*) e la dimensione celeste (*bajar el cielo*). La potenza mistica sottesa all'unione degli amanti (presente anche in "Almas jugosas": *el juego divino de tu alma y mi alma*⁷⁷⁴) si traduce in quel *mysterium transformationis* in cui si muore come individualità singole e si rinasce nell'androgino, dove principio femminile e maschile appaiono finalmente incorporati, dove, cioè, assimilatrice ed assimilato si arricchiscono vicendevolmente delle qualità del sesso opposto⁷⁷⁵:

"Mediante questa relazione, che Jung definisce quaternaria, l'uomo e la donna, dopo aver integrato la propria interiorità bisessuale, si attraggono reciprocamente e sperimentano la corrispondenza armoniosa e amorosa fra la propria immagine dell'altro sesso e l'altro sesso, realizzando una congiunzione intima che è il risultato di un lungo percorso negli abissi"⁷⁷⁶.

La realizzazione della funzione quaternaria appare, con estrema evidenza, anche in "Visión" di Agustini:

[...]
Yo esperaba suspensa el aletazo
del abrazo magnífico; un abrazo
de cuatro brazos que la gloria viste
de fiebre y de milagro, será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos
cuatro raíces de una raza nueva.
[...]⁷⁷⁷.

All'ebbrezza erotica (*fiebre, hechizados brazos*) fa seguito, anche in questi versi, la trasmutazione misterica (*milagro*) che consente la risalita (*vuelo*) dall'abisso della materialità e la realizzazione della forma androgina (*cuatro raíces de una raza nueva*). Le nozze di morte con cui si realizza la fusione con l'altro da sé (*abrazo magnífico*) non a caso sono descritte come un *abrazo /de cuatro brazos*. I medesimi accenti animano anche "Supremo idilio", in cui nuovamente troviamo la rappresentazione lirica dello *hieros gamos* grazie al quale dall'abisso della carne (*cuervo tenebroso, estigma, todo el*

⁷⁷³ Ivi, p. 278.

⁷⁷⁴ Ivi, p. 168.

⁷⁷⁵ Cfr. A. Schwarz, *op. cit.*, pp. 61-63.

⁷⁷⁶ T. Vannucci, *op. cit.*

⁷⁷⁷ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 236-237.

mal, sangriento zumo) ci si eleva nella trascendenza spirituale (*una figura blanca hasta la luz, blasón, todo el Bien*):

[...]

Una figura blanca hasta la luz... Erguido
Bajo el balcón romántico del castillo adormido,
Un cuerpo tenebroso... Alternándose cantan.

[...]

Tu sello puede ser un blasón o un estigma;
En las aguas cambiantes de tus ojos de enigma
Un corazón herido —y acaso muerto— flota!

[...].

—Los surcos azurados del Ensueño sembramos
De alguna palpitante simiente inconcebida
Que arda en florecimientos imprevistos y extremos;
[...]

Amor es milagroso, invencible y eterno;
La vida formidable florece entre sus labios...
Raíz nutrida de la entraña del Cielo y del Averno,
Viene a dar a la tierra el fuerte fruto eterno
Cuyo sangriento zumo se bebe a cuatro labios!

Amor es todo el Bien y todo el mal, el Cielo
Todo es la arcada ardiente de sus alas cernidas...
[...]⁷⁷⁸.

Il sacrificio di sé che si compie durante le nozze di morte è veicolato, in questa lirica, dall'immagine del *corazón herido —y acaso muerto* che *flota* nel caos liquido (*aguas cambiantes*) dello spazio sacro dell'Eros in cui si compie il Mistero (*enigma, Amor es milagroso*). Dalla fusione fecondante (*los surcos...sembramos*) scaturisce una dimensione di coscienza ristrutturata (*simiente inconcebida*) in senso apertamente mistico (*raíz nutrida de la entraña del Cielo y del Averno*) ed androgino (*a cuatro labios*): da essa si libera il potenziale di rinnovamento contenuto nella promessa di una prossima rifioritura spirituale (*el fuerte fruto eterno*). L'atto della fusione trasformante contraddistingue anche "Otra estirpe", in cui il soggetto si rivolge direttamente ad Eros:

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas,
Su cuerpo excelso, derramado en fuego
Sombre mi cuerpo desmayado en rosas!

La eléctrica corola que hoy desplego
Brinda el nectario de un jardín de Esposas;
[...]

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,

⁷⁷⁸ Ivi, pp. 187-189.

Viérteme de sus venas, de su boca...
¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente,
De otra Estirpe, sublimemente loca!⁷⁷⁹

Il passaggio da sposa-vittima sacrificale a sposa-iniziata attiva con cui il Femminile mette in atto la propria trasformazione durante le nozze di morte (implicite nella menzione del *jardín de Esposas*) è suggerita, in questi versi, dal ruolo autonomo che il soggetto lirico si attribuisce: *Eros, yo quiero guiarte*. L'archetipo dell'unione sentimentale-sensuale è definito, qui, come *padre ciego*, anche in virtù del progressivo smantellamento delle facoltà discriminanti della coscienza che esso induce nei soggetti di cui prende possesso. L'immagine della fusione tra Maschile e Femminile si perfeziona grazie al ricorso a termini che ricordano i processi di dissoluzione che precedono detta fusione (*su cuerpo...derramado, mi cuerpo...desmayado*) e con l'impiego (già visto anche in "Visión") dell'immagine dell'*abrazo* a cui i due corpi aspirano, simbolo di rinnovata unità. Anche in questa lirica notiamo come nello spazio sacro di Eros le dicotomie risultino trascese: le produzioni afferenti alla polarità A- della Grande Madre si assimilano a quelle afferenti alla polarità opposta A+ (*absintio, mieles, / viérteme*) e ciò che è folle si fa espressione di elevazione spirituale (*sublimemente loca*). L'erotismo sensuale che contraddistingue l'incontro, in questa lirica, non solo è ribadito dalla menzione del *fuego* e de *las...sierpes*, ma anche dal fatto che il *corpo-vaso* del Femminile è descritto come un *tallo febril* e come una *corola eléctrica*, segni di una materialità colta nel momento del fremito della carne; il *corpo-vaso*, inoltre, è descritto nel momento di apertura che consente la penetrazione dell'altro da sé (*que hoy desplego*) ed audacemente assimilato ad un *surco ardiente*. In questo verso (*así tendida soy un surco ardiente*), come già in "Visión" e in "Supremo idilio", si completa l'immagine della fecondazione psichica che precede la rigenerazione. Nell'immagine implicita del fuoco che rende *ardiente* il *surco* del Femminile si fondono, così, dissoluzione, purificazione del sé e rigenerazione:

"[...] nella vita psichica il fuoco della passione, la fiamma dei sentimenti sono sempre il fondamento dell'illuminazione, cioè di una coscienza illuminata che sorge dalla combustione della materia prima e la moltiplica"⁷⁸⁰.

Bachelard ci ricorda, appunto, che "ciò che germina brucia. Ciò che brucia germina"⁷⁸¹. Dai semi versati nel *surco* nasce l'androgino, frutto della fusione del Maschile e del Femminile nello *hieros gamos*: non a caso il solco del Femminile è qui espressamente descritto come quello spazio rigenerativo *donde pueda nutrirse la*

⁷⁷⁹ *Ivi*, p. 243.

⁷⁸⁰ E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 63.

⁷⁸¹ G. Bachelard, *Fuoco*, cit., p. 151.

simiente / de otra Estirpe. L'incontro erotico con l'altro da sé, inteso come momento misterico in cui le dicotomie si risolvono, si ritrova anche in "Ofrendando el libro". Anche in questa lirica, come quella precedente, Eros appare come l'interlocutore privilegiato:

[...]

Porque sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.

—Con alma fúlgida y carne sombría...⁷⁸²

Il nume erotico è descritto, qui, nella propria funzione mistica e sintetica (*puente, comunicando*), in grado di mutare la caduta nell'abisso della tentazione carnale (*infierno, carne sombría*) in una risalita verso le dimensioni eteree ed immateriali (*luz, perfume y melodía*) della spiritualità trascendente (*alma fúlgida, paraíso*). La mescolanza che, nello spazio erotico, annulla le antinomie appare anche in "Magnetismo" di Ibarbourou: *¡yo quiero el mal de tus pupilas! Dame / ese mal que hace bien al alma mía*⁷⁸³. Sempre in tema di risoluzione dicotomica, si pensi al già visto simbolo del *vino* (che, come sappiamo, si accoda all'isotopismo che unisce il *sangue* al *fuoco* per via della mediazione cromatica del *rosso*): questo, nella polarità A- e tra le mani della Giovane Strega, è veicolo di suggestioni inebrianti negative, ma "l'ardente beveraggio della nera madre"⁷⁸⁴ può eventualmente convertirsi anche in un mezzo di divinazione. Il ribaltamento simbolico di cui gode il vino non è che un'ennesima manifestazione della contiguità esistente tra la dimensione della follia e quella della sapienza, già enunciata da Platone stesso:

"C'è una prova inconfutabile del fatto che il dio donò la capacità profetica all'irrazionalità umana, ed è che nessuno nel pieno possesso della sua ragione può assurgere a un tipo di profezia ispirata e divina. Essa si realizza quando la forza della ragione è incatenata da sonno o da una malattia o da una divina possessione"⁷⁸⁵.

Il vino, simbolo dell'irrazionalità ebbra, è, infatti, anche il "simbolo della vita nascosta, della giovinezza trionfante e segreta. [...] L'archetipo della bevanda sacra e del vino riunisce, nei mistici, l'isomorfismo alle connotazioni sessuali e materne del latte. Latte naturale e vino artificiale si confondono nel giovanile godimento dei mistici"⁷⁸⁶. Il *vino/sangue* A- si contrappone, cioè, solo in apparenza al *latte* A+, a causa dell'isotopismo cromatico che intende il rosso della passione come antitetico al bianco della purezza. La fusione tra queste due dimensioni cromatiche si riscontra,

⁷⁸² D. Agustini, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁸³ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 181.

⁷⁸⁴ W. F. Otto, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁸⁵ Platone, *Timeo* (71e), cit. in G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁸⁶ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 321.

ad esempio, in “Pasión” di Ibarbourou: *¡Mi alma roja y blanca, de rosal y de lirio!*⁷⁸⁷. O si pensi, ancora, alla lirica “Almas jugosas” di Storni, in cui il misticismo di anime fuse ed intrecciate si estrinseca proprio in un *néctar divino* che assume la forma di un *vino* (A-) che contiene *un poco de estrellas* (A+):

Si en este silencio un hado pudiera
Tomarnos las almas y las exprimiera,
Caería en el mundo un néctar divino,
Un poco de estrellas en forma de vino.
[...] ⁷⁸⁸.

La medesima mescolanza simbolica tra polarità A- ed A+ appare anche in “El viajero”, in cui si replica l'immagine della *estrella* (A+) sulle labbra di sangue dell'uroboro patriarcale: *en los labios, sangrientos, se asentaba la huella /dorada de una estrella*⁷⁸⁹. Lo stesso avviene anche in “Ofrenda” di Ibarbourou:

[...]
Copa con vino de vida.
Vaso con miel de pasión.
¡Copa con vino de vida,
Y un ascua viva encendida
En lugar del corazón!
[...] ⁷⁹⁰.

Sempre all'interno della dimensione erotico-misterica, espressa da quell'*ascua viva encendida* che sostituisce il cuore al centro del *corpo-vaso* del Femminile, si compie la fusione simbolica tra ciò che afferisce alla dimensione A- (*vino*) e ciò che attiene a quella opposta A+ (*miel*): in un momento di totale sovvertimento dicotomico, il *vino* si associa, infatti, alla *vida* ed il *miel* a la *pasión*. Anche durante l'incantesimo che si compie all'interno della *gruta misteriosa* descritta da Agustini in “El poeta y la diosa”, il soggetto lirico definisce il vino offertole dalla Giovane Strega come *vinos nuevos con reflejos / imprevistos y los dejos / de un sumo néctar futuro*⁷⁹¹. Anche qui, dunque, si rinnova una comune assimilazione simbolica tra *vino* (A-) e *sumo néctar* (A+). Se in “Thaïs santificada” di Ibarbourou sono i succhi amari A- a convertirsi nel miele A+ (*me saben a mieles los jugos amargos*⁷⁹²), in “Hastío” è, invece, il *barro* (associato all'estasi orgiastica *de tus noches de orgía*) a manifestare tratti dell'opposta polarità A+ (*dorado*), mutandosi in un *gran vaso lleno / de ungüento de nardos*:

[...]
El inmenso bostezo de mi paz cambiaría
Por el barro dorado de tus noches de orgía,
Para luego ofrendarlo en gran vaso lleno

⁷⁸⁷ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 144.

⁷⁸⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁸⁹ *Ivi*, p. 136.

⁷⁹⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 160.

⁷⁹¹ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁷⁹² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 159.

De ungüento de nardos, al rubio Nazareno.
[...]⁷⁹³.

In “Tu dulzura” di Storni è, invece, la dicotomia che oppone il sangue (A-) al miele (A+) a venire trascinata:

[...]
Es que anoche tus manos, en mis manos de fuego,
Dieron tantas dulzuras a mi sangre, que luego
Llenóseme la boca de mieles perfumadas
[...]⁷⁹⁴.

Al contatto trasformante e purificante operato nello *hieros gamos* (*tus manos, en mis manos*, espressione che ricorda un verso di “Alma”, *mis manos en tus manos tiemblan furtivamente*), la corporeità passionale veicolata dal sangue sfuma nell’innocenza sublimata del miele. Anche in “Boca a boca” di Agustini troviamo un’analoga sovrapposizione simbolica tra *veneno* (A-) e *miel* (A+):

[...]
Joya de sangre y luna, vaso pleno
De rosas de silencio y de armonía,
Nectario de su miel y su veneno,
Vampiro vuelto mariposa al día
[...]⁷⁹⁵.

La fusione dicotomica che caratterizza i Misteri dell'Ebbrezza è ribadita dall’immagine del *vampiro* (A-) che assume su di sé i tratti, evidentemente opposti, della *mariposa*. La dinamica erotica che attiene alla polarità A- assume una funzione sacralizzante poiché il percorso di avvicinamento che conduce il sé all’altro da sé prende la forma di una discesa verso l’abisso dell’inconscio psichico, inteso come quel luogo in cui ogni dicotomia è risolta:

"[...]dove la femminilità sogna, desidera, fantastica, è immersa nel suo mondo interiore. In esso dominano esseri erranti e orgiastici, demonici e divinamente amanti, nei quali gli elemento terreno e celeste, super- e sottoumano, amorale e angelico, sono riuniti in modo totalmente irrazionale".⁷⁹⁶

In questo mondo in cui tutto è fuso in modo caotico, anche le distinzioni che attengono ai bestiari simbolici vengono meno. Si pensi, ad esempio, alla lirica “El dios duerme” di Agustini, in cui *serpientes* (A-) e *palomas* (A+) si fondono in un’unica immagine:

[...]
—Las serpientes del mundo, apuntadas acechan
Las palomas celestes que en tu carne sospechan—
[...]

⁷⁹³ *Ivi*, p. 156.

⁷⁹⁴ A. Storni, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁹⁵ D. Agustini, *op. cit.*, p. 301.

⁷⁹⁶ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 56.

—Y las bellas serpientes, encendidas, meditan
En las suaves palomas que en tu cuerpo dormitan—.
[...]⁷⁹⁷.

Ciò si replica anche in “Iniciación” in cui nella *sagrada selva*, regno del *ave* (connessa all’ispirazione della polarità A+: *se inspira*) si dà la compresenza del *serpiente de oro*:

A la sagrada selva en que el ave se inspira
[...]
Entro: los ojos verdes de la serpiente de oro
Brillan en la maleza; [...] ⁷⁹⁸.

Anche in un verso di “Si la muerte quisiera” di Storni appare l’accostamento tra due simboli animali afferenti alle polarità opposte A+ ed A-, unificati sotto l’ala di un comune *amigos: y tener dos amigos: un cisne y una cabra*⁷⁹⁹. In questo verso, la figura del *cisne*, simbolo per antonomasia del desiderio di purezza trascendente (A+), si associa ad un animale che incarna la sensualità e la lussuria, connesso all’archetipo di Pan: la *cabra*. Se la *cabra* risulta sublimata e spiritualizzata dall’accostamento con i tratti afferenti alla polarità A+, il biancore del *cisne*, a sua volta, si intorbidisce al contatto con la materialità erotica della polarità A-. Altrettanto, se non più significativo risulta essere un verso di Agustini, tratto da “Nocturno” (*y soy el cisne errante de los sangrientos rastros, / voy manchando los lagos y remontando el vuelo*⁸⁰⁰): qui, il Femminile si identifica con un *cisne* la cui purezza appare contaminata da *sangrientos rastros*; la scelta dell’espressione *voy manchando* si riconnette al sangue mestruale del Femminile che si colloca nella polarità A-: esso si fa simbolo d’*impurità*, assimilabile ad una *macchia* che ricorda uno stato di *contaminazione*⁸⁰¹, di *colpa* e di *peccato originale* da cui deriverebbe la *mortalità* umana. In virtù della propria valenza magica e trasformatrice in negativo, il sangue del Femminile non solo si associa all’*acqua cattiva*, ma si converte nell’*“acqua nefasta per eccellenza”*⁸⁰². In questo distico, l’acqua trasformante in negativo contamina non solo i *lagos*, replica simbolica dell’acqua sorgiva e purificante della dimensione A+, ma anche il cigno stesso: nel *cisne...de los sangrientos rastros*, il rosso delle macchie di sangue appare, infatti, come un’evidente contaminazione della bianchezza immacolata del cigno cosmico, icona topica del Modernismo che esprime la tensione (*remontando el vuelo*) verso la trascendenza (A+). Come abbiamo visto analizzando “El cisne”, questo animale è anche rappresentazione dell’uroboro patriarcale, in un’evidente sublimazione del

⁷⁹⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 299.

⁷⁹⁸ *Ivi*, p. 155.

⁷⁹⁹ A. Storni, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁰⁰ D. Agustini, *op. cit.*, p. 254.

⁸⁰¹ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 125.

⁸⁰² *Ivi*, p. 112.

desiderio erotico ("il canto del cigno è il desiderio sessuale al suo acme"⁸⁰³); in "El cisne", il cigno insanguinato è già presente implicitamente nella menzione della *cauda rosada*, nella descrizione metaforica dello stesso come *clavel vestido de lirio* e nell'immagine del *cisne* che *asusta de rojo*: l'animale appare, dunque, come condensazione emblematica ancora più esplicita dello *hieros gamos* in cui Maschile e Femminile si uniscono in una dimensione ermafrodita. La fusione tra sensualità e trascendenza che si dà nell'immagine del *cisne...de los sangrientos rastros* con cui si identifica il soggetto lirico di "Nocturno" si conferma e si perfeziona nel confronto con un distico tratto da "Invocación" (*y entre las rojas llamas del incendio / tienda su vuelo misterioso al alma*⁸⁰⁴), in cui al *vuelo* del *cisne* si sostituisce il *vuelo* dell'*alma*; al sangue, in virtù del noto isotopismo che li unisce, si sostituisce il fuoco della passione divorante (*rojas llamas del incendio*). Lo stesso soggetto lirico di "El cisne" appare ben consapevole della sostanziale identità tra estasi spirituale (*alma, blanca*) ed estasi fisico-orgiastica (*cuerpo, rojo*), poste agli estremi dell'asse trasformativo dell'archetipo:

[...]
 -A veces ¡toda! soy alma;
 Y a veces ¡toda! soy cuerpo. -
 [...]
 ¡el cisne asusta de rojo
 Y yo, de blanca, doy miedo!⁸⁰⁵

I medesimi accenti si riscontrano anche in "¡Piedad!" di Storni, in cui al volo dell'anima nelle dimensioni trascendenti dello spirito, espresso anche dalla mutazione del sangue in miele (*se hinchaban las arterias de mieles*), corrisponde, in una proiezione del Femminile sul piano naturale, una fioritura significativamente rossa (*florían capullos de claveles*):

[...]
 Y prendida a la comba de tus ojos azules
 Voló como si fuera corpo níveo de tules.

 Voló mientras se hinchaban las arterias de mieles
 Y a mis plantas florían capullos de claveles
 [...]⁸⁰⁶.

La trasformazione che si compie lungo l'asse A dell'archetipo della Grande Madre assume i tratti di un'esperienza *pleromatica* e numinosa (nel senso dell'indeterminatezza personale): mediante la sperimentazione dell'ebbrezza che

⁸⁰³ G. Bachelard, *Acque*, cit., p. 47.

⁸⁰⁴ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁸⁰⁵ *Ivi*, pp. 255-257.

⁸⁰⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 129.

conduce anche all'incontro con spiriti e demoni mostruosi, alla coscienza matriarcale è concesso di raggiungere le massime vette dell'ispirazione artistica, sperimentare picchi profetici e vivere momenti estatici che conducono alla saggezza spirituale. Misteri dell'Ebbrezza e Misteri di Ispirazione, si trovano, cioè, a convergere: la magia e la mantica sono fuse da tempo immemore ed entrambe ricadono sotto il dominio del Femminile⁸⁰⁷. Entrambe, infatti, sono rappresentazione dell'attivazione dei moti creatori dell'inconscio. L'impulso del Femminile alla creazione ben si evince in "Tempestad" di Storni, in cui il soggetto associa esplicitamente la propria dimensione inconscia (*mundos tengo / dentro del alma*) alla possibilità di elevazione (*medios para volar*) sottesa alla creatività (*nacer, crear*):

[...] ¿qué mundos tengo
Dentro del alma que ha tiempo vengo
Pidiendo medios para volar?
Porque hay momentos en que presiento
Que soy la forma del Pensamiento
Que dijo a todo: nacer, crear.
[...] ⁸⁰⁸.

Nel componimento LVIII di *Poemas de amor* il Femminile esplicita come sia proprio durante la fusione con l'altro da sé (come suggerito dall'uso di verbi plurali) quando si manifesta la possibilità di giungere all'apice del potenziale creativo (*creadores*):

[...].
Entrecerrados los ojos [...], nos sentimos desligados de toda ligadura, creadores del Camino, la Dirección y el Tiempo⁸⁰⁹.

Anche nel componimento XIX, nuovamente tratto da *Poemas de amor*, erotismo (*amo*) e creazione spirituale (*hacer algo extraordinario, algo grande, nuevo, desconocido*) appaiono strettamente associati:

Amo y siento deseos de hacer algo extraordinario.
No sé lo que es.
Pero es un deseo incontenible de hacer algo extraordinario.
¿Para qué amo, me pregunto, si no es para hacer algo grande, nuevo, desconocido?⁸¹⁰

Sono numerose le liriche in cui le tre poetesse esplicitano la creatività rinnovata del Femminile a seguito del contatto con il principio Maschile come, ad esempio, "¡Oh tú!" (*Oh, tú que con tus manos puedes tomar mi testa / y hacerle brotar flores como un árbol en fiesta*⁸¹¹), "La vieja melancolía" (*apoyada en la tierra, besada por el cielo / floreció rosas*

⁸⁰⁷ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 290-292.

⁸⁰⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁰⁹ *Ivi*, p. 622.

⁸¹⁰ *Ivi*, p. 612.

⁸¹¹ *Ivi*, p. 130.

*nuevas mi envejecido anhelo*⁸¹²) e “¡Oh, qué me importa!” di Storni (*¿Ves? Las abejas embriagadas zumban.../ Florezco entera... Toda luz me toca...*⁸¹³). Ciò si replica anche in “Explosión” di Agustini (*mi corazón moría triste y lento... /Hoy abre en luz como una flor febea*⁸¹⁴); gli ultimi due distici citati, in particolare, si avvalgono di una comune immagine del Femminile che non solo rifiorisce (*florezco, flor*), ma lo fa con accenti luminosi (*toda luz, en luz, febea*) che ascrivono questa fioritura alla polarità A+ dell’archetipo. In “El divino amor” di Storni, l’io lirico si rivolge direttamente al Maschile (*amor*) affinché il contatto con esso possa risvegliare la propria capacità creativa (in virtù della quale i *leños* si convertono in *rama verde*):

[...]
 Sálvame, amor, y con tus manos puras
 Trueca este fuego en límpidas dulzuras
 Y haz de mis leños una rama verde⁸¹⁵.

La menzione del *fuego*, che ricorda il già visto sacrificio di dissoluzione per mezzo del fuoco che si opera durante le nozze di morte A-, si riconnette strettamente all’idea della purificazione A+:

“Con il suo sacrificio nel profondo della fiamma, l’effimero ci dà una lezione di eternità. La morte totale e senza residui ci garantisce la partenza per l’aldilà. Perdere tutto per guadagnare ogni cosa. La lezione del fuoco è chiara. [...]. Nel fuoco, la morte non è più morte. [...]. Il rogo è un compagno di evoluzione”⁸¹⁶.

Il potenziale di rinnovamento ben si esprime, inoltre, anche in “Thaïs santificada” di Ibarbourou, in cui dall’*estiércol* sorge *un lirio* (anche questo, significativamente, *de oro*) e dalla *pestilencia* fiorisce *un rosal*:

[...]
 Estiércol yo he hecho de la carne loca
 Que en larga orgías fatigó su nardo.
 ¡Y hoy un lirio de oro floreció en mi boca
 [...]
 Y un rosal se eleva de mi pestilencia
 Y un halo corona mi cabeza lacia!⁸¹⁷

Nel componimento XLVI di *Poemas de amor* si mette in evidenza la connessione tra trasformazione erotica (*como si tu amor me lo diera todo*) e creatività (*le ordenaba: ¡Crece!...florece, enfruta!*) del Femminile:

⁸¹² *Ivi*, p. 521.

⁸¹³ *Ivi*, p. 189.

⁸¹⁴ D. Agustini, *op. cit.*, p. 165.

⁸¹⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 190.

⁸¹⁶ G. Bachelard, *Fuoco*, cit., pp. 127-129.

⁸¹⁷ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 159.

Como si tu amor me lo diera todo me obstinaba en el milagro: clavando mis ojos en una planta pequeña, raquífica, muriente, le ordenaba: ¡Crece!, ensancha tus vasos, levántate en el aire, florece, enfruta!⁸¹⁸

Il *milagro* che cerca di compiere il Femminile di questo ultimo componimento di Storni si replica anche in “El dulce milagro” di Ibarbourou:

¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen.
Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.
Mi amante besóme las manos y en ellas
¡Oh, gracia! brotaron rosas como estrellas.

Y voy por la senda voceando el encanto
[...]
Y bajo el milagro de mi encantamiento
Se aroman de rosas las alas del viento.

Y murmura al verme la gente que pasa:
—¿No veis que está loca? Tomadla a su casa.
¡Dice que en las manos le han nacido rosas
Y las va agitando como mariposas!

¡Ah, pobre la gente que nunca comprende
Un milagro de éstos y que sólo entiende
Que no nacen rosas más que en los rosales
Y que no hay más trigo que el de los trigales!

Que requiere líneas y color y forma
Y que sólo admite realidad por norma.
[...]

Que me digan loca, que en celda me encierren.
[...]

Cantaré lo mismo: —Mis manos florecen.
Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.
¡Y toda mi celda tendrá la fragancia
De un inmenso ramo de rosas de Francia!⁸¹⁹

In conseguenza del contatto con l'uroboro patriarcale (*mi amante besóme las manos*), il Femminile si trasfigura, lasciando libero corso alla propria capacità creativa: *mis manos florecen*. In questa lirica riappare, inoltre, il già visto *topos* della follia sacra: *que me digan loca...cantaré lo mismo* ricorda in modo evidente la *locura divina* celebrata da Storni. L'esperienza dell'ebbrezza irrazionale è proprio ciò che consente di distinguere il soggetto dalla gente comune (*pobre la gente que nunca comprende un milagro de éstos*): la manifestazione del *prodigio* rende, infatti, il Femminile al pari di un iniziato ai Misteri e lo separa dalle masse, incapaci di riconoscere la sacralità dell'incontro erotico (causa scatenante del *dulce milagro*). Questa distinzione si radica nel differente approccio al reale che intercorre tra la modalità del Femminile che si

⁸¹⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 619.

⁸¹⁹ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 154.

avvale dell'Eros come strumento ermeneutico e quella della coscienza patriarcale che si avvale del logos, come espresso qui nel distico *que requiere líneas y color y forma / y que sólo admite realidad por norma*. Anche in "El llamado" di Storni riappare l'espressione creativa (*mis dedos florecen*) a conseguenza dell'incontro con l'altro da sé (*tu voz dulce me llama*), durante il sacrificio (*voy a morir, de pronto soy herida*) che contraddistingue lo *hieros gamos*:

[...]

De pronto soy herida...
Y el corazón se para,
Se enroscan mis cabellos
Mis espaldas se agrandan;
Oh, mis dedos florecen,
Mis miembros echan alas,
Voy a morir ahogada
Por luces y fragancias...

Es que en medio a la selva
Tu voz dulce me llama...⁸²⁰

La creatività del Femminile trasformato assume, in questi versi, i tratti di una vera e propria trasfigurazione (*mi espaldas se agrandan*), associata alla verticalità (*mis miembros echan alas*) che conduce il Femminile a dissolversi (*ahogada*) in una dimensione sublimata e trascendente (*luces*) afferente alla polarità A+. La medesima trasfigurazione caratterizza anche "Tus dardos":

Iba por la senda cargada de cardos,
Y cuando me hirieron, traidores, tus dardos;
Abejas doradas soltaron mis cardos.

Iba, por la senda, desnuda la espalda,
Y hundidos tus dardos, un manto de esmeralda
Salpicada en oro, me cubrió la espalda.
Iba, por la senda, negros los cabellos,
Y cuando tus dardos lanzaron destellos
Estrella de plata voló a mis cabellos.

Iba por la senda blanqueada de sal,
Y cuando tus dardos me causaron mal
Le brotaron rosas al suelo de sal.

Iba por la senda cansada de sed,
Y cuando tus dardos tendieronme red
Bebiendo sangre me curé la sed.

Iba por la senda, los ojos sin luz,
Y cuando en tu dardo recibí mi cruz
De mi carne oscura reventó la luz.
[...]⁸²¹.

⁸²⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 125.

⁸²¹ *Ivi*, p. 137.

Il sacrificio erotico (*mi cruz*) del Femminile è ribadito dall'anafora, che si snoda lungo tutto il componimento, di *tus dardos*, strumento dell'irruzione violenta del Maschile nel *corpo-vaso* del Femminile (*me hirieron, hundidos, causaron mal*). Il frutto di questo sacrificio (ribadito da *bebiendo sangre*) è la trasfigurazione sublimante che deriva dal contatto con la luce (A+) del Maschile che si trasferisce da questo al Femminile: le *abejas* sono, infatti *doradas*, la *esmeralda / salpicada en oro*, i dardi emettono *destellos*, nei capelli del soggetto fioriscono stelle *de plata* ed, infine, dalla *carne oscura* esplode *la luz*. Anche "Primavera" di Agustini celebra un Femminile trasformato positivamente proprio a conseguenza del compimento del Mistero erotico:

¡Oh despertar glorioso de mi lira
 Transfigurada, portentosa, libre
 Con los brazos abiertos tal dos alas
 Fúlgidas apuntadas al futuro!
 ¡Oh despertar glorioso de mi lira
 Como un sol nuevo sobre un nuevo mundo!
 [...]
 Reconcentren sus sombras los abismos;
 [...]
 El mar, con voz, espumas, olas nuevas
 Misterios de sirenas ignoradas;
 Los labios de otras flores más brillantes
 Rían a otros picos y otras alas;
 En los vergeles estelares ardan
 Otras maravillosas florecencias,
 [...]
 Todo el amor del Mundo reflorezca
 En palpitantes cármes humanos;
 Al resplandor de incendio del Orgullo
 Ciña el hada hombría de la Tierra
 El tesoro fecundo de sus joyas!

Los brazos de mi lira se han abierto
 Sobre una melodiosa primavera
 Que encantarà las cosas más lejanas,
 Las más inaccesibles, las más áridas!

Mi lira era un capullo; sus dos brazos
 Abrieron armoniosos como pétalos
 De una animada flor maravillosa
 Dorada a sol y electrizada a luna!

Los brazos de mi lira se han abierto
 Puros y ardientes como el fuego; ebrios
 Del ansia visionaria de un abrazo
 Tan grande, tan potente, tan amante
 Que haga besarse el fango con los atros...
 Y otras cosas más bajas y sombrías
 Con otras más brillantes y más altas!...
 [...]⁸²².

⁸²² D. Agustini, *op. cit.*, pp. 205-206.

La magia che corrisponde al Femminile A- si sublima, in questi versi, nella mantica che attiene al Femminile A+. Al contatto trasformante (*transfigurada*) con l'altro da sé, il soggetto accede al proprio potere (*portentosa*) creativo (*mi lira*), precedentemente sopito (*despertar glorioso*). L'istanza di rinnovamento e di rigenerazione (*nuevo* in anafora) veicolate dalla trasformazione che muta il Femminile A- in A+ ben si apprezza anche nell'immagine di *brazos abiertos tal dos alas / fúlgidas* che significativamente sono *apuntadas al futuro*. Più che evidente risulta, inoltre, la percezione della coscienza matriarcale riattivata dall'irruzione del Maschile (*los labios de otras flores ... / rían a otros picos y otras alas, ardan*), responsabile del risveglio di quella componente femminile dell'inconscio (*abismos, el mar*) che si riappropria, mediante l'eros, della consapevolezza (*misterios de sirenas ignoradas*) del proprio potenziale rigenerante (*olas nuevas, floescencias, tesoro fecundo*). In questa lirica di Agustini, lo *hieros gamos* (*todo el amor del Mundo, al resplandor de incendio, ardientes como el fuego, ebrios*), con cui si ricrea la forma androgina della bi-unità divina (*flor maravillosa / dorada a sol y electrizada a luna*), appare come il responsabile del rinnovamento (*reflorezca, abrieron... como pétalos*) creativo (*cármenes*) del Femminile: mutato nella polarità A+, questo può ri-convertirsi in un'istanza di trasformazione e di fecondità psichica (*que encantarà las cosas más lejanas, / las más inaccesibles, las más áridas!*) anche per l'altro da sé. Nuovamente, infine, la fusione che si dà nelle nozze sacre (*abrazo / tan grande, tan potente, tan amante*) è indicata apertamente come il momento in cui ogni polarità dicotomica può essere trascesa (*fango/astros, bajas/altas, sombrías / brillantes*).

Il simbolo lunare, oltre ai tratti simbolici afferenti alla polarità A-, accoglie in sé anche quelli relativi alla polarità opposta A+, offrendosi nuovamente come un punto di convergenza, in questo caso, tra i Misteri dell'Ebbrezza e quelli d'Ispirazione. Tanto il rapimento orgiastico quanto l'estasi spirituale, manifestazioni di una produttività fisico-spirituale di natura non sistematica, rientrano all'interno della costellazione simbolica lunare e del mondo notturno del Femminile in cui, in modo del tutto fulmineo ed imprevedibile, un bagliore improvviso può giungere a rischiarare le tenebre⁸²³. Tutto ciò che rientra nel mondo delle trasformazione al Femminile (asse A) ricade, dunque, sotto il patrocinio dello *spirito lunare*. Di particolare rilievo, in tal senso, risulta l'analisi che Neumann propone in merito all'etimologia del termine germanico per indicare la *luna*. Questa, infatti,

⁸²³ Cfr. E. Neumann, *Psicologia*, cit., pp. 54-55.

"tenta di separare due radici delle quali l'una è la radice di *Mond*, che con μήν, *Mond*, *mensis-Monat* [mese], *messen* [misurare], appartiene alla radice *mā*, ed al sanscrito *mās*; l'altra, invece, è la radice sanscrita *manas*, μένος, *mens*, *mind* [mente], ecc., e rappresenta quindi la radice dello 'spirito' per eccellenza. Dalla radice-spirito *manas* cresce un tronco a più diramazioni di significato spirituale: μένος, spirito, cuore, anima, coraggio, fervore; μενοίαν, pensare a qualcosa, meditare, desiderare; μέμυνα, avere intenzione, avere in mente; μαίνομαι, pensare, e anche essere sprofondato nei pensieri e delirare, da cui deriva μανία, delirio, ossessione e μαντεία, predizione. Altre ramificazioni dello stesso tronco sono μένος, rabbia; μηνύω, indicare, manifestare; μένω, *maneo*, rimanere, attardarsi e *man* (sanscrito) dubitare, attendere, perseverare; μανθάνω, imparare; *memini*, ricordarsi e *mentiri*, mentire. Tutte queste radici-spirito derivano dall'unica radice sanscrita originaria *mati-h*, pensiero, intenzione"⁸²⁴.

La radice etimologica connessa a questo astro si rifà proprio allo spirito lunare, inteso come espressione privilegiata dei processi intuitivi: "manifestazione attiva di spirito ardente, coraggio, ira, ossessione e furore; è un manifestarsi che conduce alla perdizione, all'automistificazione e alla menzogna, ma anche alla creazione poetica"⁸²⁵. Lo spirito lunare patrocina le arti magiche del Femminile disgregante, ma anche le intuizioni profetiche ed oracolari del Femminile sublimato e sublimante: al dominio lunare sono sottoposte, cioè, tanto le streghe e le incantatrici quanto le sacerdotesse e le profetesse, al culmine della loro ispirazione spirituale⁸²⁶. Allo stesso modo, tutto ciò che è umido⁸²⁷ è da intendersi come frutto dell'albero lunare⁸²⁸, senza alcuna distinzione tra succhi, filtri, veleni e pozioni e gli elisir d'immortalità, il nettare ed il *soma* rigenerante. La valenza purificatrice della luna ben si apprezza, ad esempio, in "Al claro de luna" di Agustini, in cui alla luce di questa si associa l'idea di un'inocencia...misteriosa:

[...]

Porque ella es luz de inocencia, porque a esa luz misteriosa
Alumbran las cosas blancas, se ponen blancas las cosas,
Y hasta las almas más negras toman clarores inciertos!⁸²⁹

La luna è rappresentata, in questi versi, come una potenza in grado di far risaltare la purezza di ciò che è già bianco, e, soprattutto, in grado di volgere in biancore puro anche le dimensioni eventualmente oscure (*las almas más negras*). Ugualmente, anche in "Tempestad" di Storni, la luna è descritta come un'entità in grado di amplificare (*a sus rayos*) le vibrazioni psichiche dell'individuo:

[...]

Préstame copos de blanca luna
Porque a sus rayos me vuelvo una
Guzla que pulsa en la soledad.

⁸²⁴ *Ivi*, p. 57.

⁸²⁵ *Ivi*.

⁸²⁶ Cfr. *ivi*, p. 52.

⁸²⁷ Cfr. *ivi*, p. 51.

⁸²⁸ Cfr. *ivi*, p. 68.

⁸²⁹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 151.

[...] ⁸³⁰.

Proprio in virtù del potenziale trasformante positivo sotteso alla luna, il soggetto di questi versi desidera il contatto con *copos de blanca luna*:

“Solo una persona che scavalca la propria ragione può essere un profeta, o raggiungere quello stato di grazia che si chiama ispirazione poetica, o ancora intuire aspetti dell’esperienza divina facendola risuonare dentro di sé” ⁸³¹.

Un’identica richiesta di avvalersi dell’aiuto lunare per favorire uno stato ispirato (espresso qui dal verbo *soñar*) caratterizza anche un verso di “Silencio” di Ibarbourou: *¡Quién me diera tenderme a soñar / una noche de luna en la playa!* ⁸³²; l’assimilazione dell’influsso lunare ad una potenzialità trasformante in grado di far vibrare, sublimandola, l’interiorità animica appare anche in “La noche”:

[...] Mi alma parece un hilo en continua tensión: se pone vibrante al menor roce. Y frente al mundo, de noche, el fenómeno se hace más intenso. ¡Yo no sé qué tienen la sombra y la luna! ⁸³³

La trasfigurazione operata dalla luna si apprezza con ancora maggior chiarezza in [Un día, un brillante día...] di Agustini, in cui il Femminile si muove in un ambiente *quimerizado* dal plenilunio dove ogni elemento del paesaggio si tinge di sfumature estatiche:

[...]. Anoche en el parque quimerizado por los cálidos espectros del plenilunio bajo las cúpulas místicas de los cipreses extáticos he tenido la más estupenda, la más loca ¿alucinación? Mi cuerpo era todo transparente y la luz de la luna me bañaba el alma [...] ⁸³⁴.

Il corpo del Femminile appare trasparente sotto l’influsso lunare: questo illumina il soggetto fin nella più profonda interiorità (*la luz de la luna me bañaba el alma*), evidente simbolizzazione del processo di sublimazione che consente di trascendere la materialità corporea. Un’immagine del tutto analoga caratterizza anche alcuni versi tratti da “El llamado” di Storni (*las estrellas me hablan / y me beso los dedos, / finos de luna blanca* ⁸³⁵), in cui il Femminile si distacca dalla materialità del corpo (le dita paiono eteree come raggi lunari) per mutarsi in puro spirito; mediante questa elevazione, al soggetto è concessa la comunicazione con le dimensioni più alte e trasfiguranti della conoscenza (*las estrellas me hablan*). La comunione mistica con le dimensioni più elevate dello spirito (*la luna es un hostia en comunión*) contraddistingue anche “Claror lunar”:

⁸³⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 147.

⁸³¹ G. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 77.

⁸³² J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 218.

⁸³³ Idem, *Obras*, cit., p. 427.

⁸³⁴ D. Agustini, *op. cit.*, p. 354.

⁸³⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 125.

Lirios, lirios, más lirios... llueven lirios...
La noche es blanca como la ilusión
Y flota la dulzura del perdón
Sobre el llanto de todos los martirios.
Hay una vaga claridad de cirios...
La luna es un hostia en comunión
Y el alma se recoge con unción
Castigada por todos los delirios.

Y es bajo el claro del luna suave
Cuando el poeta que medita sabe
Las tristezas enormes de Pierrot,

Y cuando le asesina el agonía
De las nostalgias blancas de María
Y las nostalgias rojas de Margot⁸³⁶.

In questi versi, dal delirio che affligge la psiche nella dimensione A- dell'archetipo, si passa, proprio grazie al contatto lunare, ad un opposto raccoglimento dal sapore religioso, afferente alla dimensione A+ (*el alma se recoge con unción*); la luce lunare subisce una metamorfosi e assume la forma di una pioggia di gigli, simbolo di purezza: questi si convertono in un veicolo di biancore accecante, in grado di sublimare ogni dimensione contingente e materiale; questa materialità, destinata a venire trascesa, è suggerita qui non solo dal martirio, implicitamente rosso, del corpo, ma anche dall'esplicita contrapposizione che, in chiusura, fonde il biancore di Maria (A+) con il rossore di Margot (A-). L'influsso trasformante della luna appare anche in "Versos a la mujer intocada", in cui il potenziale lunare muta il Femminile in una *criatura de milagro* che, al suo passaggio, lascia *huellas luminosas*, analoghe alla pioggia di gigli del componimento precedente:

[...]
¡Bien haya la criatura de milagro que pudo,
Por las veredas pétreas posando el pie desnudo
Junto a las turbias casas de babeles mohosas,
dejar, como la luna, las huellas luminosas!
[...]⁸³⁷.

La *criatura de milagro* appare del tutto affine alla *niña* che, in "Versos decorativos", si impossessa dell'astro durante una battuta di caccia:

La niña vio la luna en el azul estanque
Que en medio de los pinos servía de pecera.
(Piernas de cazadora, suelta la cabellera
Y el fino seno blanco celoso de su arranque.)

De un elástico salto llegó junto a la fuente,
Hundió las blancas manos, tomó el disco de oro,

⁸³⁶ *Ivi*, p. 54.

⁸³⁷ *Ivi*, p. 526.

Y al cargar junto al cuello el redondo tesoro,
La cabellera negra se le tornó luciente.

Y huyó bajo las selvas. Su grito de alegría
Hasta los dulces nidos de las aves subía,
E, iluminando el bosque perfumado, la vieron,

Cargada de la luna, pasar los abedules,
Y siguiendo en el aire la curva de sus tules
Ejércitos de pájaros cantando la siguieron⁸³⁸.

Il ratto della luna assimila il Femminile alla figurazione mitica di Artemide, appartenente alla dimensione A+ della Grande Madre: qui, la luna simboleggia chiaramente la dimensione più trasformativa e creativa della coscienza matriarcale. L'immersione in essa è simboleggiata dall'immagine delle mani della *niña* che affondano nella *fuelle* e afferrano il *disco de oro*, il cui colore non solo ci riconduce alla dimensione A+, ma anche alla stessa dimensione uroborica dell'inconscio in cui è fuso anche il principio Maschile-solare. Dopo il recupero della luna-coscienza matriarcale, il Femminile si allontana arricchito del tesoro trasformante dei doni dell'inconscio: la luna, infatti, è descritta qui come un *redondo tesoro*, termine che ci ricollega al mito dell'Eroe ed all'incesto uroborico da cui la coscienza emerge rigenerata. Anche in "A una cruz" di Agustini il potenziale sotteso al tesoro della coscienza matriarcale-lunare risulta altrettanto evidente:

[...]
Vibre en el Tiempo la sagrada hora
Que a tu lado viví, cuando el gran broche
De nácar de la luna abrió una noche
Que pareció una aurora...

La luna alzaba dulce, dulcemente
El velo blanco, blanco y transparente
De prometida del Misterio; el Cielo
Estaba vivo como un alma!... el velo,
El velo blanco y temblador crecía
Como una blanca y tembladora nata...
Y la tierra inefable parecía
Un sueño enorme de color de plata!
Fue un abismo de luz cada segundo,
El límpido silencio se creería
La voz de Dios que se explicara al Mundo!

[...] mi alma, una
Suprema estatua, triste sin dolor,
Se alzó en la nieve tibia de la Luna
Como una planta en su primera flor!⁸³⁹

⁸³⁸ *Ivi*, p. 298.

⁸³⁹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 191.

In questi versi, la luna irradia la propria luce ad illuminare l'oscurità della notte, al punto da mutare la stessa in un'aurora, *abismo de luz* in cui coscienza ed inconscio dissolvono la propria opposizione antitetica: questo momento trasfigurante è, infatti, definito da Agustini come una *sagrada hora*. Al culmine del rito trasformativo, la sacerdotessa-luna innalza il proprio velo *blanco y transparente /de prometida del Misterio*: tutto il paesaggio si trasfigura e si sublima in una visione argentea (*un sueño enorme de color de plata*) che si riflette fin nell'interiorità del soggetto; questo momento di rinnovamento psichico è espresso nell'immagine dell'anima che si eleva *como una planta en su primera flor*. La luna simboleggi, cioè, la possibilità di mutare la caduta erotica in un'ascesa sublimante in cui sia possibile sperimentare una condizione di *participation mystique*: al culmine dell'estasi al Femminile è dato di udire *la voz de Dios que se explicara al Mundo*, espressione simbolica di un contatto gnoseologicamente pregnante con le dimensioni supreme della spiritualità.

3.4 La coscienza matriarcale

Interpretare una poetica (o una corrente letteraria) in chiave simbolico-archetipica non si discosta eccessivamente dall'avventurarsi in quelle dimensioni che attengono al mondo della critica applicata ai processi traduttivi: in ogni arte ermeneutica si riconosce, infatti, un preciso rilievo non solo a ciò che il linguaggio esprime direttamente, ma anche a ciò che da esso è implicato. Se consideriamo, inoltre, l'espressione lirica come la traduzione sul piano analitico e verbale operata dalla coscienza di ciò che, nella dimensione della creatività inconscia, si esprime mediante un linguaggio simbolico, capiamo come l'analisi condotta in questo terzo capitolo possa equipararsi al tentativo di ricostruire, per approssimazioni progressive, quel (sotto)testo originale (ed, in questo caso, originario) che si cela dietro ogni espressione della coscienza e che precede anche (e soprattutto) l'atto stesso della poiesi:

"[...] si traduce sempre all'ombra del primo testo, si traduce sempre *dopo*. Eppure il compito più proprio del traduttore sta nel fare di questo *dopo* la culla dove il primo testo è scosso dal vento di una rinascita, dove parole antiche tornano a risuonare come nuove senza attenuare il fascino della loro lontananza"⁸⁴⁰.

⁸⁴⁰ A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 12.

Ricordando una già citata riflessione baudelairiana ("la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile"), vediamo, dunque, che la critica archetipica applicata agli esiti letterari risponde proprio alla volontà di isolare, riconoscere e, per quanto possibile, catalogare le connessioni che radicano i testi in quella dimensione, eterna ed immutabile, rappresentata dall'inconscio collettivo. Soprattutto nell'atto della poiesi, si affronta la sfida (e ciò a prescindere da quanto l'autore ne sia consapevole o meno) di dare visibilità a qualcosa che è presente solo in trasparenza, di scolpire a parole la pregnanza di un'immagine inconscia: di tradurre, cioè, la sintesi numinosa di un archetipo nella frammentazione analitica dell'enunciazione verbale. Alla luce dell'approccio della psicologia analitica, fare poesia equivale a tradurre la lingua dell'inconscio nella lingua della coscienza, la voce matriarcale in quella patriarcale:

"La prima lingua ha un suo campo d'azione: [...] l'animo del traduttore. L'«<animo nostro>> è la vera camera oscura in cui arrivano le immagini della prima lingua. In questa sottolingua e prelingua corporea e indefinita che è l'«<animo nostro>>, in questo inconscio della propria lingua, agisce la lingua dell'originale [...]. Qui quel suono e quel senso possono rinascere, rifiorire, accolti in una nuova lingua, in un nuovo «<sentire>>. Ed è a questa rinascita, a questa nuova lingua, che diamo propriamente il nome di traduzione. [...]. La presenza «<riflessa>> dell'altra lingua nella camera oscura della propria lingua tiene [...] insieme, in un prezioso anche se difficile e umbratile e provvisorio e incorporeo equilibrio, la ricchezza di una relazione, la sorprendente felicità di un dialogo"⁸⁴¹.

Nel contatto tra inconscio e coscienza, nessuna delle due dimensioni dovrebbe arretrare fino a scomparire: è necessario che le due si plasmino reciprocamente in un'integrazione funzionale; nel momento dell'ispirazione poetica, il linguaggio sintetico e per immagini dell'inconscio non deve dominare al punto tale da inibire la resa verbale, rendendola un'accozzaglia di suoni o immagini disarticolate, se si vuole che la traduzione lirica possa assumere una propria compiutezza formale. A sua volta, però, la trasposizione degli archetipi nel linguaggio della coscienza rischia sia di mascherare i contenuti inconsci, sia di riproporli in modo eccessivamente deformato (come abbiamo visto nel caso di molte rappresentazioni del Femminile operate dai modernisti), piegato al controllo imposto dal canone culturale:

"Tradurre è trasmutare una lingua in un'altra lingua. [...] Una voce in un'altra voce. C'è, in questa alchimia, qualcosa che somiglia all'esperienza d'amore, o almeno alla sua tensione: come poter dire l'altro in modo che il mio accento non lo deformi, o mascheri o controlli, e, d'altra parte, come lasciarmi dire dall'altro in modo che la sua voce non svuoti la mia, il suo timbro non alteri il mio, la sua singolarità non renda opaca la mia singolarità"⁸⁴².

L'artista, in qualità di traduttore dell'inconscio, maneggia essenze impalpabili e le sottopone ad un adattamento cosciente che, per forza di cose, finisce per

⁸⁴¹ *Ivi*, pp. 20-23.

⁸⁴² *Ivi*, p. 11.

stravolgerne la natura stessa:

"[...] il cristallo si infrangerà ad ogni mossa, e, d'altra parte, egli collabora a questa rottura sperando che la propria lingua possa suggerire qualche ricomposizione dei frammenti vitrei e possa produrre altri scintillamenti cristallini, magari frammisti a opacità, ma pur sempre luminosi"⁸⁴³.

Nella trasposizione conscia dei contenuti archetipici, si espropria, infatti, l'inconscio del proprio linguaggio e, piegandolo alla frammentazione analitica, si finisce per scomporre l'immagine numinosa in un'insieme di polarità contrapposte:

"[...] la traduzione è anche un affrontamento audace dell'altro. Perché pretendere di sottrarre all'altro quello che egli ha di proprio, la lingua. [...] espropriare un poeta della sua lingua vuol dire privarlo della sua stessa aria, del suo paese, anzi del fondamento stesso su cui poggiano la sua identità, il suo stile, la sua irripetibile, inimitabile voce. Eppure la traduzione si avventura in questo azzardo. E dispiega il suo faticoso esercizio come riparazione e compensazione di questo gesto che tanto ha osato. Il traduttore, per poter ricostruire, nella propria lingua, sensi e suoni, forme e ritmi che erano propri dell'altra lingua, cerca equivalenze e corrispondenze che siano in grado di sostituire con qualche decoro ciò che s'è perduto"⁸⁴⁴.

Nell'affrontare il dinamismo e l'irriducibilità archetipica, la coscienza offre una compensazione che si esplica nel ricorso a corollari simbolici che svolgono una funzione, per quanto inevitabilmente approssimativa, volta a mantenere una corrispondenza ed un'equivalenza tra lingua dell'inconscio e lingua della coscienza:

"[...] Come esprimere ciò che di per sé è inesprimibile? Facendo corrispondere alle energie generanti del divino che è in noi, una serie di immagini simboliche che in qualche modo costituiscano un tramite, tra l'oblio di cui si ammantava la luce della verità celata, e il regno della mente che ordina e costruisce la conoscenza dell'Io"⁸⁴⁵.

La molteplicità di significanti che anima le poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou può essere, dunque, interpretata come il frutto della rifrazione analitica di un flusso di significato, operata dal prisma della coscienza, che in origine si esprime sinteticamente nell'immagine archetipica della Grande Madre, intesa nella sua globalità:

"Solo successivamente da questo sfondo unitario emergono delle immagini che formano un gruppo di archetipi e simboli collegati che gravita attorno a questo centro indescrivibile. La molteplicità delle immagini, delle qualità e dei simboli è già il prodotto della frammentazione attuata da una coscienza che percepisce, discrimina, separa e registra a distanza. *Determinatio est negatio*. [...]. La potenza sconvolgente dell'archetipo, che produce parossismi di paura, accessi di follia, ebbrezza, estasi e morte, è ora contenuta. L'insopportabile splendore della luce bianca originaria è ora scomposto dal prisma della coscienza nell'arcobaleno multicolore delle immagini e dei simboli"⁸⁴⁶.

Nel dare libero corso all'espressione del Femminile archetipico, le tre autrici confermano la propria implicita appartenenza poetica al regime notturno

⁸⁴³ *Ivi*, pp. 30-31.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ E. Conti Tortorici, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁴⁶ E. Neumann, *Origini*, cit., p. 284.

dell'immaginario che, come abbiamo visto, privilegia proprio la tendenza all'interiorizzazione ed all'introversione. Nel farsi mediatrici tra inconscio e coscienza, Agustini, Storni ed Ibarbourou presero parte ad un processo di conoscenza (che, da individuale, si fece, poi, collettivo) e di riconoscimento della propria identità, riflettendosi nello specchio dell'interiorità inconscia e lasciando emergere da esso la rappresentazione del Femminile archetipico, secondo le forme concesse da quegli strumenti che costituiscono la "lingua" della coscienza:

"Quel che di nuovo si edifica è allo stesso tempo riverbero, ripetizione, specchio del primo edificio e sua reinvenzione. [...] [Il traduttore] s'accorgerà, poi, che in questa avventura è la propria lingua che ha compiuto un'esperienza di affinamento, e di arricchimento. Tradurre è un lavoro di formazione, e di conoscenza. Un atto di crescita"⁸⁴⁷.

Particolarmente pregnante in tal senso risulta, ad esempio, la lirica "Este libro" di Storni (che funge da prologo-commento ad *Irremediabilmente*), in cui si evince con chiarezza la funzione riflettente e gnoseologica dell'arte, esplicitamente intesa come traduzione alla coscienza dei moti inconsci:

Me vienen estas cosas del fondo de la vida:
Acumulado estaba, yo me vuelvo reflejo...
Agua continuamente cambiada y removida;
Así como las cosas, es mudable el espejo.

Momentos de la vida aprisionó mi pluma,
Momentos de la vida que su fugaron luego,
[...]

En todos los momentos donde mi ser estuvo,
En todo esto que cambia, en todo esto que muda,
En toda la sustancia que el espejo retuvo,
Sin ropajes, el alma está limpia y desnuda.

Yo no estoy y estoy siempre en mis versos, viajero,
[...]⁸⁴⁸.

In questi versi, il soggetto lirico/Storni dichiara esplicitamente che ciò che si traspone in versi altro non è che il contenuto (*acumulado estaba*) delle profondità inconsce (*me vienen estas cosas del fondo de la vida*), grazie al quale la soggettività dell'artista si definisce per riflesso (*yo me vuelvo reflejo*). Questa condizione di evanescenza del soggetto creatore è riconducibile ad uno stato di trasparenza, ad una presenza che, se non cessa di essere tale, è, al tempo stesso, assimilabile ad un'assenza; proprio questa immagine del *reflejo* non a caso ci riconduce nuovamente alle dinamiche della traduzione:

⁸⁴⁷ A. Prete, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁸⁴⁸ A. Storni, *op. cit.*, p. 163.

"Ed è qui un altro stretto passaggio dell'amorosa sfida: come tenere nello stesso suono, nello stesso respiro, nello stesso stile, quel che appartiene al lontano e all'estraneo e quel che appartiene all'intimità linguistica di colui che traduce?"⁸⁴⁹.

Nel verso *yo no estoy y estoy siempre en mis versos* si intuisce proprio la condizione duplice della coscienza creatrice che, seppur agita dagli archetipi (e che, dunque, in essi si identifica: *estoy siempre*), è in grado, però, anche di percepirli come tali (e, dunque, come esterni a sé: *yo no estoy*), assumendo un ruolo di mediazione, di valvola che gestisce i flussi che superano la soglia liminare tra queste due dimensioni. In questa lirica, si esplicita, inoltre, la relazione esistente tra il dinamismo dell'inconscio (*agua continuamente cambiada y removida*) e quello che attiene al piano cosciente della creazione verbale (*es mudable el espejo*) che ad esso attinge. A ciò consegue l'ammissione, da parte del soggetto lirico-Storni, della profonda mutevolezza e della complessità della creazione artistica che si fonda *en toda la sustancia que el espejo retuvo*: il serbatoio tematico e stilistico su cui si struttura la poetica dell'autrice ne emerge, così, come una totalità inscindibile e cangiante (*en todo esto que cambia, en todo esto que muda*). Anche la stessa rappresentazione del Femminile non può, a sua volta, che risultare soggetta ad un medesimo stato di divenire costante (*momentos de la vida...que se fugaron luego*) che rende vano qualsiasi inquadramento definitivo ed analitico (invalidandone ogni eventuale giudizio di valore ad esso conseguente). La seguente riflessione, in cui nuovamente all'atto della poiesi si associa l'immagine dello specchio e del riflesso, è riferita ad Ibarbourou, ma ci pare possa estendersi, genericamente, a tutti i poeti:

"¿La mujer hace las palabras? Se deja seducir por ellas, como por los espejos; y no sólo les da significado, carga conceptual, son también su imagen, su vida; fragmentos del cuerpo, del tiempo, multiplicados en un espejo roto"⁸⁵⁰.

Le precise scelte lessicali compiute dalle nostre autrici possono, infatti, essere interpretate proprio come il frutto di una seduzione che le attirò nell'orbita simbolica dell'archetipo della Grande Madre. Esso fu espresso liricamente tanto nella propria dimensione totalizzante e più apertamente numenica, quanto nella propria accezione più specificamente aspettuale; e ancora: la trasposizione lirica riguardò tanto la componente più propriamente elementare e contenitiva dell'archetipo, quanto la dimensione trasformante da esso veicolato. La rappresentazione del Femminile elementare avviene tanto con riferimenti diretti al Femminile corporeo (*boca, labios, pecho, vientre, regazo, entraña*), quanto in modo più marcatamente simbolico e metaforico (*vaso, copa, búcaro, ánfora, cáliz, cántaro, taza, cisterna*): significativi in tal

⁸⁴⁹ A. Prete, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁵⁰ J. Rodríguez Padrón, "Introducción" a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 96.

senso, risultano anche il titolo scelto per una delle raccolte poetiche di Agustini (*Los cálices vacíos*) e quello scelto da Ibarbourou per la propria raccolta di prose poetiche (*El cántaro fresco*); altrettanti significativi, inoltre, risultano i nomi scelti da quest'ultima per le sezioni di cui si compone il suo *Las lenguas de diamante*: “La luz interior”, “Ánforas negras” e “La clara cisterna”. Nello scolpire verbalmente i soggetti lirici che popolano le proprie poetiche, le tre autrici ribadiscono ulteriormente la propria filiazione-identificazione con le dimensioni simboliche afferenti alla Grande Madre elementare mediante l'ampio ricorso a termini che si riferiscono alla proiezione simbolica dell'archetipo sia nel suo aspetto ctonio (*tierra, surco, gruta, grieta, abismo, sima*) sia in quello liquido (*mar, lago, laguna, estanque, pozo*). L'adesione delle poetesse all'immaginazione notturna, espressione artistica dell'introversione, trova un'ulteriore conferma se pensiamo che proprio nel regime notturno “[...] una fedeltà tenace alla quiete primitiva, ginecologica e digestiva, sembra custodire la rappresentazione”⁸⁵¹: le nostre autrici attingono, infatti, ad un comune serbatoio di immagini simboliche che rispondono ad un'iconografia della fedeltà alle realtà psicologiche più profonde del materno⁸⁵². In tutte e tre le poetiche, per tradurre liricamente il carattere elementare-contenitivo dell'archetipo della Grande Madre, si ricorre con frequenza a quelli che Durand definisce *simboli dell'inversione e dell'intimità*; quando si aderisce al regime notturno dell'immaginario ci si avvale, infatti, di questi simboli specifici, che si esplicano

“[...] nella conquista di una specie di terza dimensione dello spazio psichico, dell'interiorità del cosmo e degli esseri nella quale si discende e ci si tuffa tramite una serie di procedimenti quali l'inghiottimento e i fantasmi digestivi o ginecologici, la gulliverizzazione o l'incastro, il cui simbolo archetipico è il contenente generale, la coppa, sovradeterminata essa stessa dalle fantasticherie del contenute e delle sostanze alimentari e chimiche che racchiude [...]”⁸⁵³.

Come si evince dalla maggior parte delle liriche citate, la dimensione elementare-contenitiva dell'archetipo del Femminile, colto proprio nella funzione prettamente ‘ginecologica e digestiva’, si configura innegabilmente come un elemento del tutto fondante delle poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou. La proiezione simbolica del Femminile sull'ambiente naturale si traduce, a sua volta, in una seconda istanza tipica del regime notturno dell'immaginario, se consideriamo che, in esso, la volontà di perseguire l'integrazione e la fusione spesso si esprime con modalità secondo le quali contenitore e contenuto finiscono per confondersi⁸⁵⁴; non a caso, anche nelle poetiche di Ibarbourou, Agustini e Storni, i soggetti lirici fanno mostra di

⁸⁵¹ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 333..

⁸⁵² Cfr. *ibidem*.

⁸⁵³ *Ivi*, p. 347.

⁸⁵⁴ Cfr. *ibidem*.

un'identificazione diretta con la Grande Madre, intesa nell'accezione di *corpo-vaso* o di agente trasformante, ma, al contempo, essi appaiono anche come parti in questo contenute e da questo trasformate. Quando le autrici esprimono, invece, il potenziale trasformante dell'archetipo, le scelte lessicali risultano orientabili a seconda dei possibili movimenti che dal nucleo archetipico elementare conducono verso le quattro distinte polarità archetipali.

Quando le poetesse esprimono la propria attrazione verso l'orbita archetipica della Madre Terribile, il serbatoio lessicale a cui attingono appare ordinabile secondo l'appartenenza dell'immagine ai diversi stadi con cui il Femminile si muove dalla dimensione elementare nucleare (*corpo-vaso*) verso il polo M- dei Misteri di Morte, riassunti di seguito sotto forma di elenco.

- privazione sensoriale-materica:

(*estéril - esterilidad - seco - agotado - vacío - desierto - piedra - pedregal - roca - duro - dureza / obscuro - negro - tinieblas - ciego - ceguera / frío - hielo - helante / silencio - silencioso - mudo - sordo / sed - hambre - mendigo - ruego*);

- produzione nefasta:

(*toxina - absinthia - hiel - amargo - amargura - sal - salobre - espina - veneno - venenoso*);

- coercizione:

(*cargar - sofocar - atrapar - lazo - red - caza - cazadora - aprisionar*);

- violenza fisica:

(*belva - fiera - verdugo - feroz - amenaza / garra - puñal - desgarrar - despedazar - rasgar - destrozar - cortar - deshojar - arrancar / sangre - sangrar - sangría - herida - llaga*);

- processi nutritivi e digestivi:

(*morder - devorar - diente - sorber - tragar*);

- malattia:

(*enfermedad - enfermo - sufrir - dolor - agonía - pálido - palidez - blanco - blancura - gris*);

- morte:

(*muerte - sacrificio - retorno / enterrar - encerrar - sepulcro - cementerio - funéreo - funesto - lúgubre / descanso - descansar - dormir - sueño - quieto - reposo / sombra - espectral - fantasma*);

- dissoluzione fisica:

(*hueso - ceniza - polvo - disgregarse - desmenuzarse*).

Nel farsi espressione della Madre Buona archetipica, il lessico risulta altrettanto ordinabile secondo l'appartenenza di questo ai diversi stadi con cui il Femminile si muove dalla dimensione elementare nucleare (*corpo-vaso*) verso il polo M+ dei Misteri della Vegetazione.

- abbondanza:

(*generosidad, lleno*);

- protezione:

(*cuna - nido - casa - techo - pared*);

- nutrimento:

(*beber - libar - fuente - río - fluir - corriente - abono - savia - sabor - miel - dulzura - jugo - zumo - fruto - trigo*);

- sviluppo vitale:

(*vida - primavera - fecundidad - fecundo - fértil / semilla - raíz - crecer - tallo - planta - florecer - brotar - capullo - corola - flor - polen - rosa - rosal*).

Anche le scelte lessicali che rispondono all'adesione alle dimensioni archetipiche della Giovane Strega possono essere catalogate secondo l'appartenenza di queste ai diversi stadi con cui il Femminile si muove dalla dimensione elementare nucleare (*inconscio-vaso*) verso il polo A- dei Misteri dell'Ebbrezza.

- sensualità ed erotismo:

(*cuerpo - desnudo - piel - mano - dedo - cuello - cabello - brazo - seno - pie - boca - labios / sabor - jugo - jugoso - olor - aroma - perfume - vibrar - temblar / beso - besar - caricia - abrazo / amor - amante - amar(se) - placer - gozo - gozar - abrirse - alcoba - orgía - salvaje - pasión - deseo / fuego - quemar - quemante - cera - chispa - llama - hoguera - incendio - arder - ardiente - candente - brasa - ascua - calcinar - calcinante - infierno / rojo - rubí - purpurado - bermejo - sangre - vena - clavel - rosa / serpiente - serpentina - sierpe - culebra - ondular - glisar - enroscar - deslizar*);

- attrazione e coercizione psichica:

(*atraer - influjo - aprisionar - prisionero - atar - nudo - tejer - tela - hilar - red - enredar - enredadera - lazo - cadena / bruja - embrujar - hechizo - encantamiento - encanto - magia - escanciar - embriaguez - embriagante / vino - sangre - veneno - filtro*);

- sofferenza psichica:

(*inquietud - fiebre - ansiedad - tristeza - llorar - suspiro - temor - temblor - miedo - espanto - odio - horror*);

- follia:

(*sueño - ilusión - quimera - alucinación - fantástico - fantasma - locura - loco - delirio - delirar - delirante*);

- dissoluzione di coscienza:

(*vértigo - desmayar - caer - abismo - disolver - perder - gastar - olvido - muerte*).

Questo elenco si completa, infine, con i riferimenti lessicali che ricadono nell'orbita di Sophia, Musa ispiratrice e sublimante: anch'essi sono passibili di classificazione secondo l'appartenenza di questi ai diversi stadi con cui il Femminile si muove dalla dimensione elementare nucleare (*inconscio-vaso*) verso il polo A+ in cui si celebrano i Misteri dell'Ispirazione.

- visione ed aumento di consapevolezza:

(*mirada - mirar - visión - ojo - pupila / luz - cándido - puro- blanco - blancura - sol - oro - dorado - lumbre - deslumbrar - brillo - brillar - rayo - fulgor - relámpago*);

- produzioni sublimanti:

(*cáliz - néctar - miel - lirio - fresco*);

- condizione estatica:

(*sobrehumano - trasfigurado - halo - milagro - prodigio - prodigioso - extraordinario - abierto - abrir - éxtasis - extático*);

- impulso alla verticalità:

(*alas - mariposa - pájaro - golondrina - ave - paloma - vuelo - volar - ascender - elevación*);

- trascendenza:

(*cielo - celeste - azul - estrella - firmamento - supremo - sublime - hierático - solemne - metafísico - sagrado - divino - espíritu - alma*).

L'archetipo della Grande Madre è espressione di mutevolezza e di costante rifrazione cangiante, a seconda del dinamismo che muove da e verso le polarità in cui esso può essere scomposto: anche nella trasposizione sul piano cosciente, le poetesse ricorsero alla scelta di termini che rendono merito proprio di questo inesauribile dinamismo; questi risultano, cioè, connessi tanto allo scorrere del tempo in senso progressivo, quanto ad un senso di ciclicità temporale (*palpitar, ritmo,*

armonía, ciclo, rueda, círculo, volver, immortal, eterno, eternidad). Tra il regime notturno dell'immaginario e il corollario simbolico afferente alla Grande Madre esiste, infatti, anche un secondo punto di convergenza, che si estende dall'accezione elementare-contenitiva dell'archetipo fino a coinvolgerne gli esiti trasformativi:

"[...] ci accostiamo ora a una costellazione di simboli che gravitano tutti intorno al dominio del tempo. Questi simboli si raggruppano in due categorie, a seconda che si faccia pesare l'accento sul potere di ripetizione infinita di ritmi temporali e di dominio ciclico del divenire o, al contrario, che si sposti l'interesse sul ruolo genetico e progressista del divenire, sulla maturazione che rimanda ai simboli biologici, che il tempo fa subire agli esseri attraverso le peripezie drammatiche dell'evoluzione"⁸⁵⁵.

REGIMI o POLARITÀ	DIURNO		NOTTURNO			
STRUTTURE	SCHIZOMORFE (o Eroiche) 1 Idealizzazione e «regresso» autistico 2 Diairesi (<i>Spaltung</i>) 3 Geometrisimo, simmetria, gigantismo 4 Antitesi polemica		SINTETICHE (o Drammatiche) 1 <i>Coincidentia oppositorum</i> e sistematizzazione 2 Dialettica degli antagonisti, drammatizzazione 3 Storizzazione 4 Progressismo parziale (ciclo) o totale		MISTICHE (o Antifratriche) 1 Raddoppiamento e perseverazione 2 Viscosità, adesività antifratrica 3 Realismo sensorio 4 Messa in miniatura (Gulliver)	
PRINCIPI di spiegazione e di giustificazione o LOGICHE	Rappresentazione oggettivamente eterogeneizzante (antitesi) e soggettivamente omogeneizzante (autismo). I principi di Esclusione, Contraddizione, Identità operano appieno		Rappresentazione diacronica che unisce le contraddizioni attraverso il fattore tempo. Il principio di Casualità, in tutte le sue forme (specialmente Finale ed Efficiente), opera appieno.		Rappresentazione oggettivamente omogeneizzante (perseverazione) e soggettivamente eterogeneizzante (sforzo antifratrico). I principi di Analogia, di Similitudine operano appieno	
RIFLESSI DOMINANTI	Dominante POSTURALE, con i suoi derivati <i>manuali</i> e la cooperazione dei sensi di distanza (vista, audiodifonazione)		Dominante COPULATIVA, con i suoi derivati motori <i>ritmici</i> e la cooperazione sensoriale (cinesica, musicale-ritmica, ecc.)		Dominante DIGESTIVA, con i suoi ausili <i>cinesici</i> , <i>termici</i> , e i derivati <i>tattili</i> , <i>olfattivi</i> , <i>gustativi</i>	
SCHEMI «VERBALI»	DISTINGUERE SEPARARE ≠ MESCOLARE SALIRE ≠ CADERE		UNIRE → MATURARE PROGREDIRE RITORNARE ← VERIFICARE		CONFONDERE → DISCENDERE, POSSEDERE, PENETRARE	
ARCHETIPI «EPITETI»	PURO ≠ SPORCO CHIARO ≠ SCURO	ALTO ≠ BASSO	IN AVANTI, FUTURO	INDIETRO, PASSATO	PROFONDO, CALMO, CALDO, INTIMO, NASCOSTO	
Situazione delle «categorie» del gioco dei TAROCCHI	LA SPADA ←	→ (Lo Scettro) ←	→ IL BASTONE ←	→ IL DENARO ←	→ LA COPPA	
ARCHETIPI «SOSTANTIVI»	Luce ≠ Tenebre Aria ≠ Miasma Arma eroica ≠ Legame Battesimo ≠ Contaminazione	Cima ≠ Abisso Cielo ≠ Inferno Capo ≠ Inferiore Eroe ≠ Mostro Angelo ≠ Animale Ala ≠ Rettile	Fuoco-fiamma Figlio Albero Germe	Ruota Croce Luna Androgino Dio plurale	Microcosmo Bambino, Pollicino, Animale prolifico Colore, Notte, Madre, Recipiente	Dimora Centro Fiore Donna Nutrimento Sostanza
Dai Simboli ai Sintemi	Sole, Azzurro, Occhio del padre, Rune, Mantra, Armi, Corazze, Recinto, Circoncisione, Tonsura, ecc.	Scala, Scalinata, Betilo, Campanile, Ziqqurat, Aquila, Allodola, Colomba, Giove, ecc.	Calendario, Aritmologia, Triade, Tetrate, Astrobiologia Iniziazione, «Due volte nato», Orgia, Messia, Pietra filosofale, Musica, ecc.		Ventre, Inghiotitori e inghiottiti, Coboldi, Dattili, Osiride, Tinture, Gemme, Melusina, Velo, Mantello, Coppa, Calderone, ecc.	Tomba, Culla, Crisalide, Isola, Caverna, Mandala, Barca, Gerla, Uovo, Latte, Miele, Vino, Oro, ecc.

CLASSIFICAZIONE ISOTO
Appena dice II
FISICA DELLE IMMAGINI

Schema tratto da G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 536-5367.

Durand specifica che entrambe le categorie simboliche di dominio temporale risultano, in realtà, ascrivibili al più ampio insieme dei *simboli ciclici*: ogni schema progressista può, cioè, intendersi come parte di "un ciclo troncato o meglio una fase

⁸⁵⁵ Ivi, pp. 347-348.

ciclica estrema che incastra tutti gli altri cicli come 'figure' e abbozzi del processo finale"⁸⁵⁶. Allo stesso modo, la totalità dei simboli che afferiscono alla dimensione trasformativa della Grande Madre (al cui apice, ricordiamo, si collocano i Misteri del Femminile) è riconducibile al mito dell'eterno ritorno, inteso come perpetuazione dello schema ritmico sotteso ad ogni dimensione ciclica. Questa, per sua stessa natura, mostra una tendenza sintetica per via dell'evidente intento di integrazione dei contrari (fine di un ciclo, avvio del ciclo successivo) di cui si fa portatrice⁸⁵⁷.

Si pensi, così, a "La suprema speranza" di Storni, in cui il soggetto lirico si rivolge a *Madre muerte* (definita in precedenza come *pálida compañera*), invitandola ad intraprendere assieme un cammino (*emprendamos la marcha*) che perde i connotati della spazialità per assurgere, invece, alla dimensione della temporalità:

[...]
Y emprendamos la marcha para eterna distancia.

¡Vamos! Dame las luces que no tiene la tierra.
Muéstrame a Dios o al mito que la verdad encierra:
[...]

¿Dónde estarán las simientes de nuestra eternidad?
Escalaremos astros buscando la verdad,
Y por hallar la clave de todos los problemas
Llegaremos al centro de todos los sistemas.
[...]⁸⁵⁸.

In questi versi, il viaggio da compiere si misura, infatti, in termini di eternità (*eterna distancia*); questa assume, a sua volta, una connotazione ciclica grazie al riferimento alla ripetizione (*llegaremos al centro de todos los sistemas*) del processo gnoseologico (*buscando la verdad*) perseguito dal soggetto. La ricerca della verità si compie, qui, tramite il ricorso agli strumenti offerti dalla coscienza matriarcale, scrigno misterico in cui si manifesta l'essenza stessa (*simientes de eternidad*) del Femminile. La richiesta rivolta dal soggetto lirico alla Madre Terribile ricorda l'offerta spontanea della Madre Buona (nelle vesti della *hada madrina*, su cui a breve torneremo) all'io lirico di "La canción del mendigo" di Agustini (*La flor que aquí te ofrezco jamás, jamás fenece!...*⁸⁵⁹) a cui il Femminile M+ fa volontariamente dono dell'eternità temporale. La percezione dell'eternità sottesa all'archetipo della Grande Madre si evince anche da un distico tratto da "La vieja malinconía" di Storni: *y tuve la conciencia de ser*

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 348.

⁸⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 351.

⁸⁵⁸ A. Storni, *op. cit.*, pp. 439-440.

⁸⁵⁹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 142.

*invulnerable, / eterna como el Todo [...] ⁸⁶⁰. L'identificazione del Femminile con il movimento costante e perpetuo che non può essere interrotto (*déjame andar, déjame corretear, déjame andar, correr, moverme libre*) caratterizza anche "Déjame":*

No pensaré otra vez del mismo modo;
Déjame andar, déjame andar a curvas;
Contradicción, contradicción es todo.
No hay más verdad que remover la vida...
Déjame andar con la esperanza suelta,
Yo picaré toda verdad sabida.

Déjame corretear como los vientos;
Del mismo pensamiento que me canse
Yo sacaré los nuevos pensamientos.
[...]

Déjame andar, correr, moverme libre:
[...]⁸⁶¹.

Il soggetto eleva la propria mutevolezza (*no pensaré otra vez del mismo modo*) a fondamento esistenziale, esplicitando che proprio nella propensione al cambiamento è contenuta la capacità misterica del Femminile di trascendere le opposizioni (*contradicción es todo*). Alle fasi del mutamento (*me canse...sacaré*) si somma la dimensione ciclica (*no hay más verdad que remover la vida*) che deriva dalla fertilità e che consente la rigenerazione (*los nuevos pensamientos*). La centralità del mutamento contraddistingue anche due distici tratti da "Mi Yo", in cui il Femminile assimila la propria condizione di immortalità psichica (*algo tan eterno*) al divenire cosmico (*vertiginoso cambio universal*):

Hay en mí la conciencia de que yo pertenezco
Al Caos, y soy sólo una forma material,

Y mi yo, y mi todo, es algo tan eterno
Como el vertiginoso cambio universal.
[...]⁸⁶².

L'eterno ritorno è menzionato con toni ancora più espliciti in "Exaltación", in cui il soggetto associa espressamente la propria essenza interiore ad una *espiral indefinida* e ad un *círculo* che si estende infinitamente nello spazio-tempo (*ya toca / los puntos todos...dilatada, enorme, / no acaba nunca*):

[...]
Mi alma es una espiral indefinida;
Ensancha siempre el círculo; ya toca
Los puntos todos... dilatada, enorme,
No acaba nunca.
[...]⁸⁶³.

⁸⁶⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 521.

⁸⁶¹ *Ivi*, pp. 477-479.

⁸⁶² *Ivi*, p. 78.

⁸⁶³ *Ivi*, pp. 499-500.

La spirale menzionata in questi versi costituisce il simbolo per eccellenza dell'eterno ritorno femminile: "[...] segno dell'equilibrio nello squilibrio, dell'ordine dell'essere in seno al mutamento. La spirale [...] vanta la notevole proprietà di crescere in maniera terminale senza modificare la forma della figura totale [...]"⁸⁶⁴. Allo stesso modo, anche il cerchio, come la ruota, "dovunque appaia, sarà sempre simbolo della totalità temporale e del ricominciamento"⁸⁶⁵; una medesima celebrazione dell'ontologia del divenire si ravvisa, dunque, anche in un verso di "Charla" (*la vida es una rueda*⁸⁶⁶) e in un distico di "Letanías de la tierra muerta" (*Soy el alma / universal que muda y no se calma...*⁸⁶⁷). Il moto eterno del divenire appare anche in "La barca milagrosa" di Agustini:

Preparadme una barca como un gran pensamiento...
La llamarán "La Sombra" unos, otros "La Estrella".
No ha de estar al capricho de una mano o de un viento:
Yo la quiero consciente, indomitable y bella!

La moverá el gran ritmo de un corazón sangriento
De vida sobrehumana; he de sentirme en ella
Fuerte como en los brazos de Dios! En todo viento,
En todo mar templadme su prora de centella!

La cargaré de toda mi tristeza, y, sin rumbo,
Iré como la rota corola de un nelumbo,
Por sobre el horizonte líquido de la mar...

Barca, alma hermana... ¿hacia qué tierras nunca vistas,
De hondas revelaciones, de cosas imprevistas
Iremos?... Yo ya muero de vivir y soñar...⁸⁶⁸

In questa lirica, la *barca* è evidente rappresentazione simbolica del *corpo-vaso* del Femminile, inteso qui come *alma hermana* che accoglie in sé il soggetto lirico, proteggendolo e nutrendolo (*he de sentirme en ella / fuerte como en los brazos de Dios!*). La Grande Madre protegge il soggetto durante la traversata di quell' *horizonte líquido* che corrisponde all'abisso dell'inconscio (*tierras nunca vistas, /de hondas revelaciones*). L'archetipo del Femminile è colto, in questa lirica, anche nella capacità sintetica di questo di fondere le dicotomie: non a caso, infatti, il *corpo-vaso-barca* che solca lo spazio ed il tempo appare oscuro ("La Sombra") e luminoso ("La Estrella") al tempo stesso. Il segreto della temporalità del Femminile è espresso, in questi versi, dalla menzione de *el gran ritmo de un corazón sangriento /de vida sobrehumana*: qui si condensa tanto il Mistero del sangue del Femminile quanto il palpitare ritmico (di

⁸⁶⁴ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 388.

⁸⁶⁵ *Ivi*, p. 400.

⁸⁶⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 258.

⁸⁶⁷ *Ivi*, p. 267.

⁸⁶⁸ D. Agustini, *op. cit.*, p. 185.

moto non lineare, *sin rumbo* come una spirale ciclica) dell'*Anima Mundi* a cui corrisponde l'archetipo (*vida sobrehumana*) della Grande Madre intesa nella sua accezione più totalizzante ed estesa. L'associazione del Femminile al mutamento ciclico si evince anche da "La armadura" di Storni, in cui il soggetto si rivolge a differenti personificazioni femminili, tutte collocabili lungo l'asse trasformatore della Grande Madre (la *virtuosa*, la *cínica*, la *indiferente* e la *perversa*):

Mujer: tú la virtuosa, y tú la cínica,
Y tú la indiferente o la perversa;
Mirémonos sin miedo y a los ojos:
Nos conocemos bien. Vamos a cuentas.

Bajo armadura andamos: si nos sobra
El alma, la cortamos; si no llena,
Por mengua, la armadura, pues, la henchimos:[...] ⁸⁶⁹.

Il comune denominatore di queste sfumature apparentemente eterogenee dell'archetipo risulta essere la capacità di questo di adattarsi alle diverse fasi della propria interiorità: *si nos sobra...la cortamos, si no llena, por mengua...la henchimos*. Non è un caso che i termini *mengua* e *llena* facciano mostra di un'evidente affinità semantica con il mondo delle fasi lunari:

"Se cercassimo di riassumere in una formula unica la molteplicità delle ierofanie lunari, potremmo dire che essere rivelano la vita che si ripete ritmicamente: essa è vivente e inesauribile nella sua rigenerazione" ⁸⁷⁰.

Come abbiamo visto nel corso degli ultimi due paragrafi, la luna è in grado di assumere su di sé le più svariate simbologie, afferenti a tutte le quattro polarità dell'archetipo del Femminile; in quelle liriche in cui il significato della luna non pare dotarsi di tratti riconducibili in modo diretto ed univoco ad una delle quattro polarità archetipali, il riferimento al simbolo lunare contribuisce a collocare l'ambiente testuale all'interno di un momento preciso del ciclo temporale. Non a caso, la stessa analisi etimologica relativa al termine luna, nelle lingue indoeuropee e semitiche, si perfeziona includendo in essa l'idea della temporalità. La luna costituisce, infatti, l'archetipo privilegiato della misurazione del tempo ⁸⁷¹: "la luna suggerisce sempre un processo di ripetizione" ⁸⁷². Il tessuto lirico si arricchisce, quindi, di connotazioni temporali semplicemente mediante l'accenno allo scorrere delle fasi lunari; ciò avviene, ad esempio, in "La siembra", in cui il ritmo si unisce a riferimenti numerici ben precisi (*Selene hoy esboza su rostro de cera /tres veces que nazcas, tres veces que muera / y vuelve a mis campos tu brillo de aurora! / Pasaron tres*

⁸⁶⁹ A. Storni, *op. cit.*, pp. 253-254.

⁸⁷⁰ M. Eliade, cit. in G. Durand, *Strutture*, cit., p. 363.

⁸⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 352.

⁸⁷² *Ivi*, p. 354.

*lunas, tres lunas de plata, / tres lunas de hierro! Soñaba en mi espera*⁸⁷³), e in “Con Selene” (*desposada del mundo en magnética ronda; / Sonámbula celeste paso a paso de blonda*⁸⁷⁴) di Agustini; in “Calma” (*la luna estampa en el cielo / su faz de moneda nueva*⁸⁷⁵) di Ibarbourou e in “...¿Qué?” (*esta luna que riela / por el cielo agrisado...*⁸⁷⁶), in “Quizás” (*bajo la noche de oro, con una luna inmensa*⁸⁷⁷), in “Medianoche” (*Es medianoche; andamos a plena luna blanca*⁸⁷⁸), in “Fiera de amor” (*Oh, cien lunas de plata brillaron en el cielo*⁸⁷⁹) e in “Un recuerdo” (*y se asomaba a vernos el disco de la luna*⁸⁸⁰) di Storni. Anche in “Palabras a mi madre”, sempre di Storni, le fasi lunari si associano con evidenza alle fasi del Femminile ed al senso di ritmo e attesa temporale da queste veicolato:

No las grandes verdades yo te pregunto, que,
 No las contestarías; solamente investigo
 Si, cuando me gestaste, fue la luna testigo,
 Por los oscuros patios en flor, paseándose.[...] ⁸⁸¹.

Il soggetto lirico, nel porre una domanda alla propria madre (rappresentazione personificata della Grande Madre) in merito al periodo della propria gestazione gravidica, si interessa unicamente alla corrispondenza tra ritmo dell'attesa, divenire del materno e ritmo del divenire lunare (reso, qui, dalla scelta di *paseándose*). Il divenire lunare, in questi versi, corrisponde al periodo della gestazione materna, in quanto comuni espressioni di uno schema temporale di progresso: l'avanzata graduale del Femminile verso la polarità M+, apice trasformativo dei Misteri della Vegetazione che preludono ad ogni nuova nascita, si riflette, cioè, nel percorso cosmico lunare. Anche in questi versi, inoltre, è ulteriormente ribadita l'alterità della comprensione misterico-matriarcale: questa va oltre alla razionalità ed alla fredda astrazione, tipiche della coscienza patriarcale (suggerite, in questa lirica, dalle *grandes verdades*); la coscienza matriarcale si esprime, infatti, per mezzo dell'intuizione e dell'analogia simbolica che riconnette tra loro i particolari, come si evince dalla domanda, semplice e al tempo stesso sibillina, che il soggetto rivolge alla proiezione personale dell'archetipo della Grande Madre. Ancora in relazione alla dimensione temporale del Femminile, anche “Viaje”, nuovamente di Storni, risulta di particolare gravidanza simbolica; già dal titolo stesso, questa lirica prefigura una

⁸⁷³ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁸⁷⁴ *Ivi*, p. 303.

⁸⁷⁵ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 252.

⁸⁷⁶ A. Storni, *op. cit.*, p. 179.

⁸⁷⁷ *Ivi*, p. 474.

⁸⁷⁸ *Ivi*, p. 125.

⁸⁷⁹ *Ivi*, p. 194.

⁸⁸⁰ *Ivi*, p. 285.

⁸⁸¹ *Ivi*, p. 278.

struttura tematica interamente dedicata allo sviluppo di un percorso tanto temporale quanto trasformativo:

Hoy me mira la luna
Blanca y desmesurada.

Es la misma de anoche,
La misma de mañana.

Pero es otra, que nunca,
Fue tan grande y tan pálida.

Tiemblo como las luces
Tiemblan sobre las aguas.

Tiemblo como en los ojos
Suelen temblar las lágrimas.

Tiemblo como en las carnes
Sabe temblar el alma.

¡Oh! la luna ha movido
Sus dos labios de plata.
¡Oh! la luna me ha dicho
Las tres viejas palabras:

“Muerte, amor y misterio...”
¡Oh, mis carnes se acaban!

Sobre las carnes muertas
Alma mía se enarca.

Alma -gato nocturna-
Sobre la luna salta.

Va por los cielos largos
Triste y acurrucada.

Va por los cielos largos
Sobre la luna blanca⁸⁸².

Nei primi due distici si alternano riferimenti che trasmettono l'idea dello scorrere del tempo (*hoy, anoche, mañana*) e fanno sì che la luna, *desmesurada*, si estenda dalla temporalità fino alla trascendenza della stessa. Il potenziale trasformativo connesso alla luna è reso, in questi primi versi, dalla contrapposizione di *es la misma - pero es otra*, con cui si sottolinea come, nel regime gnoseologico matriarcale, particolare ed universale, sé ed altro da sé, movimento e attesa, istante ed eternità godano, in realtà, di uno stato di identità sostanziale, capace di trascendere le singole apparenze fenomeniche. Di particolare pregnanza simbolica, inoltre, risulta il fatto che il segreto misterico sia svelato al soggetto proprio per bocca della stessa luna (“*Muerte, amor y*

⁸⁸² *Ivi*, pp. 153-154.

misterio..."); in seguito alla comprensione intuitiva delle parole lunari (definite *viejas* in quanto archetipiche), il Femminile ribadisce la propria filiazione-identificazione con l'emissaria più eccellente della Grande Madre: dopo un processo estatico (annunciato dalla serie anaforica e parossistica di *tiemblo - tiemblan - tiemblo - temblar - tiemblo - temblar* che sancisce il distacco dell'anima dal corpo), esso subisce una metamorfosi in gatto (animale lunare⁸⁸³: *alma-gato nocturna*) e si accorda d'un balzo al moto ciclico della luna, reso anche dall'anafora di *va por los cielos largos*.

La traduzione lirica dell'archetipo operata dalle nostre autrici reagisce all'impulso tassonomico in modo del tutto analogo all'irriducibilità che l'archetipo stesso mostra dinanzi a quella frammentazione che pretenderebbe di esaurirlo in una somma di dialettiche e polarità contrapposte: tanto la Grande Madre archetipica quanto la trasposizione di questa sul piano verbale e cosciente rispondono, cioè, all'affanno analitico cangiando e fondendo ogni singolo aspetto che le caratterizza in una totalità; la prima si occulta nel segreto misterico, la seconda nel momento dell'intuizione artistica; queste rimangono, di fatto, le uniche approssimazione possibili quando si persegue la comprensione di un'essenza archetipica o di un atto creativo: entrambi non possono che risultare fundamentalmente opachi alla comprensione razionale, ontologicamente refrattari alla scomposizione analitica. Non a caso, lo stesso repertorio lessicale a cui attingono le nostre autrici si arricchisce, infatti, di un'ultima serie di termini ricorrenti che ci ricordano che tanto l'inconscio quanto la poiesi non possono che rimanere avvolti da un che di *misterioso, enigmático, secreto, oculto, immenso, sublime, insondable* e, dunque, *indescifrable*. Gli artisti sono chiamati, infatti, proprio ad esprimere ciò che, per sua stessa natura, è inesprimibile, come qualunque traduttore che "dinanzi al testo da tradurre si trova come colui che deve *imitare l'inimitabile*"⁸⁸⁴.

La tendenza sincretica che anima il regime notturno dell'immaginario, tratto fondante dell'essenza stessa della coscienza matriarcale, si ravvisa anche nella compresenza nella poetica delle tre autrici di simboli afferenti sia al regime notturno sia a quello diurno: l'immaginazione notturna è, infatti, caratterizzata da una tendenza sintetica in grado di abbracciare anche "tutte le altre intenzioni dell'immaginario"⁸⁸⁵. Nelle poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou, ai già visti simboli dell'inversione, dell'intimità e ciclici si affiancano, così, anche quelli catamorfici e nictomorfi, espressione del timore della morte (M-) e del

⁸⁸³ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., cit., p. 221.

⁸⁸⁴ A. Prete, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁸⁵ Cfr G. Durand, *Strutture*, cit., p. 429.

cambiamento⁸⁸⁶ (A-): questi, a loro volta, appaiono in rapporto dialettico con gli opposti simboli ascensionali e spettacolari mediante i quali si manifesta liricamente lo sviluppo materico (M+) e la sublimazione psichica (A+).

Il carattere elementare e materico dell'archetipo si caratterizza per la lentezza viscerale dei processi di sviluppo della materia e della speculare digestione e smaltimento della stessa; il carattere trasformativo e psichico, tanto nella sua polarità negativa che sfocia nella dissoluzione quanto nella sua potenzialità sublimante ed estatica del polo positivo, si caratterizza, al contrario, per processi che manifestano una condizione di subitanità sia nella degenerazione sia nella trasfigurazione. Proprio lungo l'asse trasformativo-psichico (A) dell'archetipo della Grande Madre si situa, infatti, l'apertura e la fusione di questa con il principio del Maschile, caratterizzato da una temporalità più immediata ed evidentemente opposta ai ritmi 'gestazionali' del Femminile elementare-materico (M). Grazie ai 'tempi lunghi' che coinvolgono i processi materici è, dunque, possibile isolare con più facilità le distinte fasi in cui si articola la discesa o la risalita verso la polarità M+ o M-; più complessa, invece, risulta la scissione in momenti contigui dell'esperienza disgregante o sublimante che conduce verso la polarità A- o A+. Anche a questa differente temporalità sottesa ai due tratti fondamentali in cui si scompone l'archetipo del Femminile, le poetiche delle tre autrici rispondono con coerenza. Le liriche riconducibili alle manifestazioni materiche dell'archetipo appaiono, infatti, più facilmente frammentabili alla luce della descritta progressione simbolico-semantiche che si snoda lungo l'asse M, presentando, cioè, un assetto tematico più definito ed univoco. La maggiore rapidità che attiene all'asse trasformatore-psichico A si riflette, a sua volta, in liriche che si caratterizzano per una più evidente mescolanza tematica ed in cui realismo sensoriale, urgenza del desiderio, fuoco libidico, irruzione del Maschile, dissoluzione di coscienza ed estasi sublimante appaiono come nuclei simbolici maggiormente condensati e, di conseguenza, più difficilmente scindibili in momenti temporali isolati: "l'estasi è vicina alla follia, l'entusiasmo alla morte, la creatività alla psicosi lacerante [...]"⁸⁸⁷.

L'intento profondamente ermetico, lunare e femminile di fondere le polarità nella *conjunctio oppositorum* appare come un tratto poetico del tutto comune alle tre poetesse: per quanto il tessuto semantico di molti componimenti sia, di fatto, effettivamente catalogabile secondo i distinti corollari simbolici afferenti alle quattro

⁸⁸⁶ Cfr *ivi*, p. 98.

⁸⁸⁷ E. Neumann, *Psicologia*, cit., p. 303.

polarità fondamentali (M+/M-, A+/A-) dell'archetipo, ne esistono, però, altri, come si è evidenziato nei due ultimi paragrafi relativi ai Misteri del Femminile, in cui i tratti semantico-simboli afferenti ad una polarità sfumano e si compenetrano nel proprio opposto. Nelle liriche delle nostre autrici, inoltre, una strettissima relazione simbolica unisce anche polarità che non appartengono al medesimo asse. La rappresentazione dell'archetipo del Femminile nelle poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou non solo rispecchia la reversibilità esistente tra le polarità M+ ed M- e tra quelle A+ ed A-, ma anche la sostanziale impossibilità, ad un certo livello, di operare una distinzione netta tra i due tratti fondanti dell'archetipo, espressi dall'asse elementare M e dall'asse trasformatore A. Si pensi, infatti, a tutti quei componimenti in cui, nell'esprimere con toni vitali ed entusiasti l'erotismo corporeo (A-) ci si avvale di simbolizzazioni afferenti al mondo dell'abbondanza vegetale (M+) (nello specifico, è la poetica di Ibarbourou a risultare esemplare in tal senso); o a quando, nel tradurre liricamente la sublimazione estatica (A+), le autrici utilizzano termini che implicano un contemporaneo superamento e distacco dalla materialità corporea (M-); o ancora, si pensi alla mescolanza simbolica percepibile in ogni lirica in cui la dissoluzione psichica (A-) è descritta con tratti afferenti allo smembramento ed al sacrificio del corpo (M-) o a quelle liriche in cui all'abbondanza di risorse presenti nel *corpo-vaso* del Femminile (M+) si associa una promessa trasformante positiva che conduce allo sviluppo positivo della coscienza (A+).

In “¡Vida!” di Agustini si nota, ad esempio, la compresenza di tratti semantici afferenti a tutti e quattro i macro-corollari simbolici dell'archetipo, condensati nell'interlocutore lirico, la *Vida*:

A ti vengo en mis horas de sed como una fuente
 Límpida, fresca, mansa, colosal...
 [...]
 Vengo a ti en mi cansancio, como al umbroso bosque
 En cuyos terciopelos profundo la Fatiga
 Se duerme dulcemente, con música de brisas,
 De pájaros y aguas...
 Y del umbroso bosque salgo siempre radiante
 Y despierta como un amanecer.

Vengo a ti en mis heridas, como al vaso de bálsamos
 En que el Dolor se embriaga hasta morir de olvido...
 Y llevo
 Selladas mis heridas [...]
 Y por tus buenas manos vendadas de delicias.

Cuando el frío me ciñe doloroso sudario,
 Lívido vengo a ti,
 Como al rincón dorado del hogar,

Como al hogar universal del Sol!...
Y vuelvo toda en rosas como una primavera,
Arropada en tu fuego.

[...]

Vengo a ti en mi deseo,
Como en mil devorantes abismos, toda abierta
El alma incontenible...
[...]

¿Cómo dejarte — ¡Vida!—
Cómo salir del dulce corazón
Hospitalario y pródigo
Como una patria fértil?...
Si para mí la tierra,
Si para mí el espacio,
¡Todos! son los que abarca
El horizonte puro de tus brazos!...
Si para mí tu más allá es la Muerte,
Sencillamente, prodigiosamente!...⁸⁸⁸

Il soggetto di questa lirica esprime necessità materiche (*sed, cansacio*) che solamente la Grande Madre M+ può colmare: essa si fa *corazón / hospitalario y pródigo*, fonte di protezione e sostentamento (*fuelle, rincón... del hogar*) e garantisce, così, il corretto processo di sviluppo (*patria fértil*) e rigenerazione (*se duerme dulcemente, salgo siempre radiante / y despierta como un amanecer*); alla Grande Madre A+ spetta, invece, il compito di trasformare positivamente (*por tus buenas manos*), di curare le ferite (*selladas mis heridas*) del soggetto con un *vaso de bálsamos*; la polarità A- entra in gioco nel palesarsi del desiderio erotico (*en mi deseo, arropada en tu fuego*) e nella dissoluzione (*hasta morir de olvido, mil devorantes abismos, el alma incontenible*) che fa seguito alla sofferenza psichica; la Madre Terribile M- (che appare, in questi versi, come la *Muerte*) è colei il cui abbraccio gelido stringe il soggetto avvolto nel *doloroso sudario / lívido*. Anche in “Ojos-nidos” (dedicata alla rappresentazione personificata della Grande Madre per eccellenza: *para mi madre*), si apprezza, anche se in modo più condensato, la medesima compresenza di tratti relativi a tutte e quattro le polarità archetipali, riuniti in un'unica figura:

[...]
Hay dos nidos luminosos
Como dos flores fantásticas.
¡Nidos de negros fulgores!
¡De oscuras vibrantes llamas!

[...]
En el fondo de esos nidos
Como flores de destellos,

⁸⁸⁸ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 197-198.

¡Agita sus ígneas alas
El ave del Pensamiento!⁸⁸⁹

Se la menzione dei *nidos* ci riconduce direttamente alla dimensione protettiva della Madre Buona M+, il perfezionamento descrittivo di questi come luogo *de negros fulgores* veicola una componente implicita di distruttività (*negros*, M-) che si affianca alle possibilità di trasformazioni sublimanti (*fulgores*, A+). Anche gli stessi riferimenti al fuoco si sdoppiano nell'includere tanto la dimensione sessualizzata A- (*oscuras vibrantes llamas*) quanto quella sublimante e purificante A+ (le *ígneas alas* attribuite al *ave del Pensamiento*). Anche in "La canción del mendigo" alla dimensione materna M+, implicita nella menzione della *hada madrina* e della *cuna*, si affianca quella trasformante A+, espressa da un cromatismo in cui al fulgore della luce (*alas de diamantes, peto de cristal, cabellera astral*) si somma l'istanza sublimante dell'azzurro (*tul celeste, azul veste, carro de turquesas*), condensate nell'immagine del *oro de un cielo matinal*:

[...]

Subito vi del hada madrina el tul celeste,
Las alas de diamantes, el peto de cristal;
Brillantes de rocío traía en azul veste,
El carro de turquesas, la cabellera astral;

Y abrojos y perfumes que un largo viaje agreste
Prendiera bajo el oro de un cielo matinal
Dijo: en tu cuna pongo esta flor, ella preste
Su miel y su fragancia a tu fiesta auroral.

La he buscado a través de los campos salvajes
Mil años! Hoy corona la angustia de mis viajes:
Tómala, tuya es. - Gracias!, gracias madrina!-
-Alma de extraña planta que rara vez florece.
La flor que aquí te ofrezco jamás, jamás fenecerá!...
Y es reina del perfume, del pétalo y la espina!⁸⁹⁰

Il generoso dono che la *madrina* consegna al soggetto lirico è simbolo, al tempo stesso, del Femminile M+, come offerta della Madre Buona, e di quello M-, relativo alla Madre Terribile ed alle sue produzioni negative e smembranti, suggerite dalla menzione della *espina* con cui si chiude il componimento. Quest'ultima lirica mostra, inoltre, affinità evidenti con "El extraño deseo" di Storni:

Ser de oro, de una pieza trabajada al cincel,
Con ojos de turquesas y rubíes por boca,
[...]

El todo de un aspecto fantástico y cruel;
Algo como una estatua con aspecto de loca;
Una mujer de oro, cuyo desnudo evoca

⁸⁸⁹ *Ivi*, p. 61.

⁸⁹⁰ *Ivi*, pp. 141-142.

Al Diablo contemplando telas de Rafael.

Sin corazón, sin alma. Fría como el misterio.
Una muerta que nunca logrará el cementerio.
Una muerta que espera frente a la Eternidad.

Cuyos ojos de piedras, ciegos pero brillantes,
Sean faros extraños fijos y alucinantes
Símbolos de la incógnita de la felicidad⁸⁹¹.

Anche in questi versi, il Femminile si rifrange tra simboli di luce e di sublimazione A+ (*ojos turquesas, ojos brillantes*) ed altri simboli legati al mondo della sensualità erotica A- (*rubíes, desnudo*), condensati nell'opposizione tra magia (le arti del *Diablo*) e mantica, intesa come apice della creatività (le tele di *Rafael*). Alla dimensione trasformatrice negativa (A-) si rifanno, inoltre, anche i riferimenti allo smantellamento ebbro della coscienza (*aspecto de loca, ojos... ciegos, faros...fijos y alucinantes*) che si completano nell'evocazione della morte M- (*muerta, cementerio*). L'immagine complessiva si risolve, infine, in una generica sensazione di *misterio* e di *incógnita* che avvolge tutta la trasposizione lirica del Femminile. Anche in "Las grandes mujeres" si ritrova una contrapposizione tra figure femminili eterogenee:

En las grandes mujeres reposó el universo.
Las consumió el amor, como el fuego al estaño,
A unas; reinas, otras, sangraron su rebaño.
Beatriz y Lady Macbeth tienen genio diverso.

De algunas, en el mármol, queda el seno perverso.
Brillan las grandes madres de los grandes de antaño
[...]
Y son las exaltadas que entretejen el verso.
[...] ⁸⁹².

Le differenti rappresentazioni del Femminile si fondono, in questi versi, nell'immagine della Grande Madre archetipica, tra le cui braccia riposa l'universo intero (*en las grandes mujeres reposó el universo*): queste appaiono come la rappresentazione, sul piano cosmico, di un unico ed esteso *corpo-vaso* appartenente all'archetipo colto in una veste totalizzante ed onnicomprensiva; le *grandes mujeres* afferiscono, infatti, indistintamente alla polarità A-, per i deliri amorosi che le caratterizzano (*las consumió el amor, como el fuego al estaño, el seno perverso*), a quella M-, in cui si compiono sacrifici sanguinosi (*otras, sangraron su rebaño, Lady Macbeth*), a quella M+, in cui si esplica una funzione specificamente materna (*las grandes madres de los grandes de antaño*) e, infine, a quella A+, in cui appaiono come fonte di ispirazione altrui (*Beatriz*) o come dedite personalmente all'istanza creativa (*las*

⁸⁹¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 157.

⁸⁹² *Ivi*, p. 281.

exaltadas que entretejen el verso). Anche in “Alma desnuda” si assiste, nuovamente, ad una contaminazione tra assi e polarità dell’archetipo della Grande Madre:

Soy un alma desnuda en estos versos,
[...]

Alma que puede ser una amapola,
Que puede ser un lirio, una violeta.
Un peñasco, una selva y una ola.

Alma que como el viento vaga inquieta,
Y ruge cuando está sobre los mares,
Y duerme dulcemente en una grieta.

Alma que adora sobre sus altares,
Dioses que no se bajan a cegarla;
[...]

Alma que fuera fácil dominarla
Con solo un corazón que se partiera
Para en su sangre cálida regarla.
[...]⁸⁹³.

In questi versi, il Femminile svela (*soy...desnuda en estos versos*) la propria natura cangiante e complessa. Il soggetto si identificando con l’inquietudine esistenziale (*vaga inquieta*) e con l’urgenza di un desiderio di fusione con l’altro da sé (*adora sobre sus altares / dioses que no se bajan a cegarla*) che sfocia nell’oblio della dimensione A- (*amapola*); al tempo stesso, però, attinge alle dimensioni della purezza sublimante A+ (*lirio*), alla quiete protettiva offerta dalla Madre Buona M+ (*duerme dulcemente en una grieta*) e, infine, alla sterilità della Madre Terribile M- (*peñasco*) che si muta in belva (*ruge*) che esige sacrifici sanguinosi (*fuera fácil dominarla/ con solo un corazón que se partiera /para en su sangre cálida regarla*). Anche in “La verdad”, il soggetto esplicita la propria natura poliedrica (*mi alma tiene todos los matices*):

Mi alma tiene todos los matices,
Ya lo dije: es verdad.
De feroz rebeldía pasa dulce
A la dulce humildad.

Dura como el acero se disuelve
En la llama fugaz.
Y es que en medio de todos sus tumultos

Solo hay esta verdad:
Mi corazón que tras distintos velos
Sangrando está⁸⁹⁴.

Il Femminile di questa lirica dichiara la propria appartenenza alla polarità A- (*feroz rebeldía, se disuelve / en la llama fugaz*), a quella A+ (*dulce humildad*) e a quella M- (*dura*

⁸⁹³ *Ivi*, p. 165.

⁸⁹⁴ *Ivi*, p. 495.

como el acero); gli ultimi tre versi ribadiscono, inoltre, la già vista centralità del sangue (*mi corazónsangrando está*) lungo il percorso multiforme (*tras distintos velos*) dei Misteri del Femminile. Le medesime velleità iconografiche, in virtù delle quali si apprezza un Femminile scevro da distinzioni dialettiche che oppongono gli assi archetipici, caratterizzano anche “Ay” (componimento, posto a guisa di introduzione alla raccolta poetica *El dulce daño*), in cui confluiscono, soprattutto, i tratti M- e quelli A dell’archetipo:

Hice el libro así:
Gimiendo, llorando, soñando, ay de mí.

Mariposa triste, leona cruel,
Di luces y sombras todo en una vez.
Cuando fui leona nunca recordé
Cómo pude un día mariposa ser.
Cuando mariposa, jamás me pensé
Que pudiera un día zarpar o morder.

[...]
Sangraron mi vida y a sangre maté.
Sé que, ya paloma, pesado ciprés,
O mata florida, lloré y más lloré.
Ya probando sales, ya robando miel,
Los ojos lloraron a más no poder.
Da entonces lo mismo, que lo he visto bien.
Ser rosa o espina, ser néctar o hiel.
[...]⁸⁹⁵.

Il soggetto si identifica alternativamente con simboli afferenti alla polarità A+ (*mariposa, paloma*) e con stati d’animo A- (nella ripetuta menzione alla sofferenza - *gimiendo, llorando, triste, lloré, lloraron*- sottesa alla redazione del libro); esso si ammanta, poi, anche dei tratti della Madre Terribile: questa è colta tanto in una veste ferocemente distruttiva (*leona cruel, zarpar, morder, sangraron mi vida y a sangre maté*), in netto contrasto con l’innocenza veicolata dalla *paloma*, quanto in quella di dispensatrice di produzioni nefaste (*probando sal*) ed a cui ogni alimento nutriente non può che essere sottratto con la forza (*robando miel*). La sostanziale identità di tutte queste sfaccettature archetipiche ben traspare, poi, negli ultimi due versi qui citati, in cui all’alternanza tra M+ (*rosa*), M- (*espina*), A+ (*néctar*) ed A- (*hiel*) il soggetto lirico risponde, significativamente, con un *da entonces lo mismo*. Ciò si replica anche in “Tempestad”:

[...]
Mar que te agitas: prende en tus olas
El alma mía, que estando a solas
En esta hora con mi inquietud,
Tengo deseos de que mi todo

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 109.

A un tiempo sea cristal y lodo,
Paloma y cuervo, llama y alud
[...]⁸⁹⁶.

Da questi versi emerge un Femminile totalizzante (*mi todo*) e dinamico (come suggerito dalla scelta del *mar que te agitas* come interlocutore), espressione indistinta delle polarità A+ (*cristal, paloma*), A- (*llama*) ed M- (*lodo, cuervo, alud*).

Animate da un profondo afflato sintetico, le nostre autrici alternano, dunque, soggetti lirici connotati da accenti di purezza sacerdotale e sublimata ad altri che si mostrano in preda all'ebbrezza carnale più travolgente; a trepidanti tristezze e ad atmosfere malinconiche in cui si corteggia apertamente la morte affiancano momenti di vivida esaltazione sensoriale che attengono tanto al mondo della celebrazione sensuale ed erotica quanto agli eccessi del fulgore estatico. Il Femminile che emerge dalle poetiche delle tre autrici non risponde più ad una visione rigidamente manicheistica e diairetica, come quella tipica di un'immaginazione soggetta al dominio della coscienza patriarcale, figlia del già descritto processo di svilimento qualitativo conseguente alla volontà di negare, frammentandolo, il temuto potere della Grande Madre-inconscio uroborico. La donna descritta da Storni, da Agustini e da Ibarbourou racchiude in sé tanto la bontà angelica quanto la malvagità demoniaca, risolvendo la dicotomia più tipica dell'immaginario patriarcale-diurno ottocentesco e proiettata sul Femminile. Il variegato e composito insieme tematico e lessicale, comune alle poetiche delle tre autrici, rappresenta, cioè, la traccia letteraria di quell'urgenza di gestione delle dicotomie esistenziali, tassello fondante della poetica modernista intesa nel suo complesso. La stessa compenetrazione tra funzione elementare e funzione trasformatrice dell'archetipo, comune alle poetiche delle nostre autrici, può intendersi come una risposta originale ed antitetica al regime immaginario diairetico per cui alla materia/corpo dovrebbe opporsi, in modo del tutto inconciliabile, la coscienza/anima.

Pensiamo, ad esempio, a "Exaltación" di Storni, in cui, dopo aver ribadito la sostanziale integrità (*entera*), il dinamismo (*se diluye*) e l'infinita irriducibilità (*sin dejar un punto invulnerado*) della propria essenza interiore, si esprime con toni espliciti l'identità tra materia (*humano centro, ojos, labios, cuerpo, vaso bestial*) e coscienza (*alma*):

[...]
En el espacio se diluye entera
A modo de sal dentro del agua

⁸⁹⁶ *Ivi*, p. 147.

Que la satura, sin dejar un punto
Invulnerado.

¿Cómo podarla de su humano centro,
De su centro; los ojos con que mira,
Los labios con que habla, todo el cuerpo
Miserando y sublime?

[...]
¿Qué sería del alma, la divina,
Sin el vaso bestial que a los humanos
Obliga a conocerla?
[...]⁸⁹⁷.

È proprio la prospettiva cangiante e ritmica (ma, al tempo stesso, sintetica e, dunque, onnicomprensiva) offerta dalla coscienza matriarcale che consente di risolvere questa fondamentale dicotomia. Ciò traspare anche da due distici agustiniani, il primo tratto da “El cisne” ed il secondo da “Átomos”: se nel primo (*A veces ¡toda! soy alma; /y a veces ¡toda! soy cuerpo*⁸⁹⁸) la questione appare anche posta in termini di alternativa e, dunque, di mancata risoluzione dicotomica, nel secondo (*Llevo en el alma realidades negras, / ¡llevo en la mente idealidades blancas!*⁸⁹⁹) la compresenza di entrambe le dimensioni si fa più evidente. Le medesime suggestioni si replicano anche in un verso di “Ay” di Storni (*di luces y sombras todo en una vez*⁹⁰⁰), nel componimento LVI di *Poemas de amor* (*tenías miedo de mi carne mortal y en ella buscabas al alma inmortal*⁹⁰¹) ed in “Así es” (*soy, como todos, una pobre mezcla / de lo divino al fin y a lo bestial*⁹⁰²). Il componimento che, forse in modo più evidente, si fa espressione dell’emersione, in seno alla coscienza letteraria del tempo, di un Femminile finalmente scevro di categorizzazioni dicotomiche e, quindi, in grado di mostrare la complessità poliedrica delle proprie declinazioni interiori è “La Musa” di Agustini:

Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja;
Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales;
En su boca, una fruta perfumada y bermeja
Que destile más miel que los rubios panales,

A veces nos asalte un aguijón de abeja;
Una raptos feroces a gestos imperiales
Y sorprenda en su risa el dolor de una queja;
¡En sus manos asombren caricias y puñales!

Y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante,
Y sea águila, tigre, paloma en un instante,
Que el Universo quepa en sus ansias divinas;

⁸⁹⁷ *Ivi*, p. 500.

⁸⁹⁸ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 255-257.

⁸⁹⁹ *Ivi*, p. 315.

⁹⁰⁰ A. Storni, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁰¹ *Ivi*, p. 622.

⁹⁰² *Ivi*, p. 259.

Tenga una voz que hiele, que suspenda, que inflame,
Y una frente que erguida su corona reclame
De rosas, de diamantes, de estrellas o de espinas!⁹⁰³

In questi versi, il Femminile è descritto come portatore tanto di complessità quanto di mutevolezza (*cambiante...y compleja*); ad esso si attribuisce la capacità di attingere alla dimensione inconscia A- (*dos ojos de abismo*) e dissolversi in essa (*que...desmaye*), al fine di sperimentare la rigenerazione psichica dell'opposta dimensione A+ (*que se vuelvan fanales*); la donna appare, altresì, in grado di sfruttare le risorse erotiche della polarità A- (*en su boca, una fruta...bermeja, nos asalte un aguijón de abeja, que vibre, tenga una voz que...inflame*) per esprimere il proprio potenziale creativo sia in senso fisico M+ (*que destile...miel, en sus manos asombren caricias, una frente que...su corona reclame / de rosas*) sia psichico A+ (*que cante, sus ansias divina, sea águila, una frente que...su corona reclame...de diamantes, de estrellas*); all'occorrenza, infine, essa sa mutarsi nella temibile distruttrice materica M- (*raptos feroces, en sus manos asombren...puñales, que...ruja, sea...tigre, tenga una voz que hiele..., una frente que...su corona reclame...de espinas*). Più che evidenti, inoltre, risultano le affinità che esistono tra un verso di questo componimento (*y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante*) ed un distico tratto dalla già vista "Déjame" di Storni: *llore, blasfeme, rece, cante, ría, / sucumba, implore, me desmaye o vibre*⁹⁰⁴.

L'iconografia del Femminile che emerge nelle poetiche delle tre autrici è quella di un'entità talmente variegata da risultare sostanzialmente irriducibile all'interno di qualsivoglia dialettica. Si pensi, ad esempio, alla gravidanza di seguenti versi, tratti da "Miedo divino" di Storni: *Todo lo entiendo porque todo soy / la Noche, la Sombra, la Vida, el Silencio, / la Paz y el Amor*⁹⁰⁵. Nelle opere di Agustini, Storni ed Ibarbourou, la donna appare portatrice di una tale complessità interiore (come ben esprime Storni in "Capricho": *tenemos adentro un mar oculto*⁹⁰⁶) da rendere vano ogni tentativo di analisi e categorizzazione razionale. Tutte le opere prese in esame si articolano attorno al superamento di una comune e fondante dialettica attinente tanto alla materialità corporea (*carne - sangre - cuerpo*) quanto alla dimensione psichica (*alma*). Nelle traduzioni liriche operate dalle autrici, questa dialettica fondamentale si estrinseca nella compenetrazione (come si dà, appunto, nei Misteri del Femminile) tra un processo catamorfico (*caer*) che induce il soggetto lirico a sprofondare nella dissoluzione (la *putrefactio* e *calcinatio* della *nigredo* alchemica) della materia M -

⁹⁰³ D. Agustini, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁰⁴ A. Storni, *op. cit.*, pp. 477-479.

⁹⁰⁵ A. Storni, *op. cit.*, pp. 183-184.

⁹⁰⁶ *Ivi*, p. 113.

(*entraña* - *muerte* - *polvo*) e della coscienza A- (*abismo* - *muerte interior* - *disolución*) ed un opposto processo ascensionale (*ascender*) che, mediante il raggiungimento delle vette della trascendenza estatica, purificano la personalità corporea e psichica (l'*albedo* alchemica). Il momento fondante del Mistero del Femminile si esplica nel contatto con il sole-Maschile uroborico che invia i propri raggi a dorare lo splendore della purezza ritrovata (la *cintritas* alchemica); questa si muta, poi, nell'erotismo mistico (la *rubedo* alchemica) dello *hieros gamos* ((*trans*)*fusión*), da cui si riemerge arricchiti del tesoro della fecondità; grazie a questa fecondità ritrovata è possibile dare l'avvio ad una nuova vita, sia fisica (M+) che psichica (A+):

"Aumentando l'intensità del fuoco fino al suo grado massimo, la *rubedo* sorge direttamente dall'*albedo*. Il bianco e il rosso denotano la Regina e il Re, che [...] possono celebrare le loro *nuptiae chymicae*"⁹⁰⁷.

Nel Femminile che si rifrange nelle poetiche di Storni, Agustini e Ibarbourou si intuisce il mistero contenuto nel *solve et coagula* dell'*Opus alchemicum*⁹⁰⁸: non è un caso che lo stesso processo alchemico si offra come *summa* della conoscenza ermetica, in evidente rispondenza con il processo misterico di trasmutazione alchemica del sangue del Femminile. In questo senso, il *corpo-vaso* del Femminile si fonde con l'immagine dell'athanor alchemico, quel *vas mirabile* (*vas Hermetis*)⁹⁰⁹ in cui si compie ogni passaggio di stato: nel grembo oscuro della Grande Madre uroborica si annulla ogni contrapposizione esistente tra sterilità e fecondità, decrescita e crescita, decomposizione e formazione, morte e vita, regressione e sviluppo, dissoluzione e trasfigurazione, delirio e profezia. Il Mistero ultimo del Femminile fa della partecipazione mistica che unisce gli opposti il modo peculiare della coscienza matriarcale di relazionarsi con il problema della vita e della morte⁹¹⁰. La portata del Mistero del Femminile ben si apprezza in un distico di Storni (già citato parzialmente all'inizio di questo paragrafo e che ora conviene riportare integralmente): *y tuve la conciencia de ser invulnerable, / eterna como el Todo; como él indescifrable*⁹¹¹. Il tempo ciclico del Femminile, chiave della risoluzione dicotomica, costituisce la base stessa dell'enigma misterico. Alla luce di queste considerazioni, si pensi, ora, alla lirica di Storni, intitolata "Mi Yo":

[...]
Soy como algo del Cosmos. En mi alma se expande
Una fuerza que acaso es de electricidad,

⁹⁰⁷ C. G. Jung, *Alchimia*, cit., p. 230.

⁹⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 227-230.

⁹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 232.

⁹¹⁰ Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., pp. 290-292.

⁹¹¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 521.

Y vive en otros mundos tan llenos de infinito
Que me siento en la tierra llena de soledad.
[...]
¡Vida! ¡Toda la vida!... Es el grito que siento
Subir de mis entrañas hasta la inmensidad...
¡Cada célula mía quisiera ser un astro,
Un mar, todo el misterio de la fecundidad!

Mi cuerpo, que es mi alma, suele sentirse guzla,
Una guzla de plata con cuerdas de cristal
Naturaleza temple la cuerda y es por eso
Que me siento encarnada en todo lo ancestral⁹¹².

Il Femminile di questi versi, identificandosi con il cosmo (*soy como algo del Cosmos*), pare estendersi nello spazio supremo (*cada célula mía quisiera ser un astro*) ed infero (*un mar*), fino a raggiungere l'infinito tempo passato (*me siento encarnada en todo lo ancestral*) e l'infinito tempo futuro (*en mi alma se expande / una fuerza que... / vive en otros mundos....lenos de infinito*). Questa espansione indefinita è veicolata dalla promessa di rinnovamento vitale (*Vida! ¡Toda la vida!*) del *misterio de la fecundidad*, celata nella profondità del proprio *corpo-vaso* (*siento / subir de mis entrañas*); questa è destinata a ripetersi, tanto nella materia quanto nella coscienza, nell'infinito spazio-temporale (*hasta la inmensidad*). Il mistero del Femminile è celebrato con altrettanta chiarezza anche nella seguente strofa tratta da "Alma desnuda":

[...]
Alma que siempre disconforme de ella,
Como los vientos vaga, corre y gira;
Alma que sangra y sin cesar delira
Por ser el buque en marcha de la estrella⁹¹³.

Alla mutevolezza sottesa alle fasi del divenire (*siempre disconforme....vaga, corre y gira*), si associa il sacrificio di sangue tanto della polarità M- (*sangra*) quanto di quella A- (*sin cesar delira*), inteso come mezzo per godere dell'immortalità ciclica (*por ser el buque en marcha de la estrella*). Accenti del tutto analoghi animano anche "Mi oración" di Agustini:

Mi templo está allá lejos, tras de la selva huraña.
Allá salvaje y triste mi altar es la montaña,
Mi cúpula los cielos, mi cáliz el de un lirio;
Allá, cuando en las tardes lentas, la mano extraña
Del crepuscolo enciende en cada estrella un cirio,

Por entre los fantasmas y las calmas del monte,
Va mi musa errabunda, abriendo un horizonte
En cada ademán... Hija del orgullo y la Sombra,
Con los ojos más fieros e intrincados que el monte,

⁹¹² *Ivi*, p. 78.

⁹¹³ *Ivi*, p. 165.

Pasa, y el alma grave de la selva se asombra.

Y allá en las tardes tristes, al pie de la montaña,
Serena, blanca, muda, con esplendores de astro,
Erige la plegaria su torre de alabastro...
Y es la oración más honda para mi musa extraña,
Tal vez porque hay en ella la voz de la montaña
Y el homenaje mudo de la natura grave...
Es la oración del alma, flor grandiosa y huraña
De los grandes desiertos. En los templos no cabe⁹¹⁴.

In questa lirica, si assiste ad una celebrazione culturale del Femminile. L'identificazione della Grande Madre con la totalità del mondo naturale rende talmente smisurato questo archetipo al punto che nessun tempio umano pare adatto a sostenerne e contenerne il culto (*en los templos no cabe*); per accogliere al proprio interno il *corpo-vaso* smisurato della Grande Madre archetipica intesa nella sua totalità, si necessita di un tempio di proporzioni altrettanto incommensurabili. La celebrazione del Mistero del Femminile trova, così, il proprio spazio sacro e culturale all'interno dell'infinita estensione materiale che offre ad esso il proprio *homenaje* (se si ricorda la dimensione non verbale, ma intuitiva degli strumenti matriarcali risulta evidente la gravidanza simbolica di un omaggio *mudo*); il tempio lunare non può che avere per tetto il cielo (*mi cúpula los cielos*), per ceri rituali le stelle (*cada estrella un cirio*), per altare il grembo di una montagna (*mi altar es la montaña*) su cui si poggia, coppa rituale, un giglio (*mi cáliz el de un lirio*). La *musa* che celebra il culto matriarcale-lunare si fa replica in miniatura della luna stessa, come ben si apprezza dall'aggettivazione che ad essa la assimila: *serena, blanca, muda*, e, soprattutto, come questa *errabunda*. La musa-luna vaga, infatti, ciclicamente (*cada*) in uno spazio ed in un tempo sconfinati: *abriendo un horizonte / en cada ademán*. La gravidanza del culto lunare come momento di celebrazione dei Misteri del Femminile si evince anche in una strofa di "Al oído" di Storni, in cui si replica l'immagine del Femminile intento ad accogliere in sé il riflesso (*la tengo en el alma toda*) del mistero lunare:

[...]
Tiene una matiz de alabastro
Y un misterio de pagoda.
¡Mira la luz de aquel astro!
¡La tengo en el alma toda!
[...]⁹¹⁵.

La *pagoda* ci ricollega all'immagine del tempio in cui si celebra il segreto del divenire ontologico, essenza ultima del Femminile. Se, come abbiamo visto nei due paragrafi precedenti, il simbolo lunare, nelle poetiche delle tre autrici, è in grado di farsi

⁹¹⁴ D. Agustini, *op. cit.*, p. 121.

⁹¹⁵ A. Storni, *op. cit.*, p. 47.

veicolo delle singole polarità archetipiche, altre volte, invece, esso esprime maggiormente la tendenza sintetica per cui tratti afferenti a polarità contrapposte risultano mescolati. Ciò avviene in perfetta rispondenza con la polivalenza sottesa alle differenti manifestazioni delle teofanie lunari⁹¹⁶. Si pensi, come esempio, a “Con Selene” di Agustini, in cui la luna condensa simbolicamente tutte e quattro le polarità archetipiche:

Medallón de la noche con la imagen del día
Y herido por la perla de la melancolía;
Hogar de los espíritus, corazón del azul,
La tristeza de novia en torre de tul;
Máscara del misterio o de la soledad,
Clavada como un hongo sobre la inmensidad,
Primer sueño del mundo, florecido en el cielo,
O la primera blasfemia suspendida en su vuelo...
Gran lirio astralizado, copa de luz y niebla,
Caricia o quemadura del sol en la tiniebla;
Bruja eléctrica y pálida que orienta en los caminos,
Extravía en las almas, hipnotiza destinos...
Desposada del mundo en magnética ronda;
Sonámbula celeste paso a paso de blonda;
Patria blanca o siniestra de lirios o de cirios,
Oblea de pureza, pastilla de delirios;
Talismán del abismo, melancólico y fuerte,
Imantado de vida, imantado de muerte...
A veces me pareces una tumba sin dueño...
Y a veces... una cuna ¡toda blanca! tendida de esperanza y de ensueño...⁹¹⁷

La luna appare, in questa lirica, come la sposa delle nozze di morte (*tristeza de novia*), come partecipante dello *hieros gamos* in cui il Maschile si fonde con il Femminile (*medallón de la noche con la imagen del día, caricia o quemadura del sol en la tiniebla*) nel punto di convergenza tra la polarità A- ed A+. La luna assume le vesti della Giovane Strega colta nel momento del fremito carnale (*bruja eléctrica*) che precede la seduzione dell'altro da sé; essa patrocina, dunque, anche la conseguente diluizione di coscienza nell'irrazionalità (*extravía en las almas, hipnotiza destinos, pastilla de delirio*) dell'inconscio (*talismán del abismo*); al tempo stesso, però, la luna mostra il volto di Sophia, espressione della sublimazione estrema (*vuelo, lirio astralizado, luz, patria blanca...de lirios, oblea de pureza*); essa, inoltre, appare come il frutto di una creazione che dall'impalpabilità della dimensione inconscia (*primer sueño del mundo*) si converte in fioritura materica M+ (*florecido en el cielo*), espressione di rigenerazione (*cuna*) e di sviluppo fisico (*talismán...imantado de vida*); infine, essa assume anche i tratti della *tumba sin dueño* che la Madre Terribile M- attende di assegnare e di quel ventre

⁹¹⁶ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 356.

⁹¹⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 303.

materno in cui si muovono, come in un sepolcro, le anime dei defunti (*hogar de los espíritus, patria...siniestra...de cirios, talismán...imantado de muerte*).

Anche nelle liriche in cui la presenza lunare non assume valenze apertamente temporali o misteriche, essa svolge comunque una funzione di cornice simbolica, come se inviasse i propri raggi a rischiarare il tessuto tematico e contribuisse, silenziosa, a ribadire il rapporto di identificazione e di filiazione delle nostre tre autrici con la Grande Madre e con la coscienza lunare. Si pensi, così, a “Mi musa triste” (*Selene mira del azul*⁹¹⁸) e a “Mi plinto” (*van abriendo las lunas el silencio de nácar...*⁹¹⁹) di Agustini; a “El baño” (*los hilos de luna / que ondulan sobre el mar!*⁹²⁰), a “Noche de tormenta” (*sobre el cielo de estaño da la luna / la impresión de un lunar lleno de herrumbre*⁹²¹) e a “La caricia” (*el palor de la luna se filtraba*⁹²²) di Ibarbourou. A conclusione di queste riflessioni in merito all’iconografia della coscienza matriarcale-lunare all’interno delle poetiche di Agustini, Storni ed Ibarbourou riportiamo un brano di quest’ultima autrice, tratto da *El cántaro fresco* ed intitolato, appunto, “La luna”. Qui la coscienza matriarcale-lunare appare in tutta la propria sublime valenza misterica:

Esta noche, la luna, redonda y brillante, está de una manera casi matemática, encima del pozo, de modo que se refleja precisamente en el centro de la oblea negra del agua. Aprovechando su claridad el jardinero prefiere regar las plantas a esta hora. Y ese espectáculo no lo perdemos nunca nosotros [...]. Mi hijo fué el primero en descubrir la luna en el pozo. Y sobre el brocal cubierto de musgos y culantrillos nos inclinamos los dos, con ganas de estirar la mano hasta el oro fugaz de esa imposible moneda de luz. Pero al ruido áspero de los zuecos del jardinero nos retiramos un poco.

—Juan va a regar...

El viejo desata la cuerda, alza pausadamente el balde y lo arroja, luego, al agua. Inconscientemente, en un impulso simultáneo, nos inclinamos de nuevo sobre el brocal. El balde sube ya, rebosando, brillante, fresquísimo, con una multitud de ondulaciones doradas entre el agua oscura, estriada de blanco. En el pozo la luna ha desaparecido y sólo queda de ella una multitud de hilos de luz. El jardinero ha deshilachado la luna. Y tranquilo, como un tosco dios inconsciente, se va por el caminito musgoso con su balde lleno de luna y de agua, mientras en el fondo del pozo, de una negrura temblorosa, vuelve a cuajar lentamente, la moneda blanca⁹²³.

Il simbolo lunare manifesta fin da subito la propria connessione con la dimensione acquatica (*encima del pozo, en el centro de la oblea ... del agua*), a cui resta inscindibilmente avvinta durante tutto il brano, e con il mondo vegetale (*el jardinero prefiere regar las plantas a esta hora*). Alla gravidanza dell’*espectáculo* misterico offerto dalla luna assistono, rapiti, il soggetto femminile ed il figlio di questa. Nella scena,

⁹¹⁸ *Ivi*, p. 149.

⁹¹⁹ *Ivi*, p. 298.

⁹²⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 248.

⁹²¹ *Ivi*, p. 203.

⁹²² *Ivi*, p. 198.

⁹²³ Idem, *Obras*, cit., pp. 434-435.

madre e figlio appaiono avvinti in un moto *simultáneo* di simbiosi: non a caso essi si identificano in un *nosotros* che prevede coniugazioni plurali (*perdemos, inclinamos, retiramos, inclinamos*); anche nella frase *mi hijo fue el primero en descubrir la luna en el pozo* è ravvisabile un ulteriore riferimento alla dimensione archetipica dell'incesto uroborico (*descubrir*) che si compie nelle profondità inconsce (*pozo*) ed in cui il Puer (qui veicolato da una figura direttamente infantile: *mi hijo*) risulta fuso con la Grande Madre (*luna*). Il principio Maschile si sdoppia, in questo brano, tra una forma più apertamente regressiva (*mi hijo*) e una già più evidentemente connessa al mondo della coscienza ed alla distinzione di genere da essa veicolata (*el jardinero*). Il giardiniere appare, qui, come colui che si assume attivamente il compito di immergersi nell'abisso inconscio (*fondo del pozo*), allo scopo di riconquistare il Femminile lunare in esso contenuto. Il *jardinero* svolge, cioè, la funzione archetipica dell'uroboro patriarcale (non a caso è definito *como un tosco dios inconsciente*) che si congiunge, nelle nozze mistiche, con l'uroboro matriarcale: questa unione è descritta come un vero e proprio rito culturale a cui non ci si può esimere dall'assistere (*no lo perdemos nunca nosotros*). Madre e figlio, nel presenziare ad un rituale che attiene all'oscurità dell'inconscio, proprio a questo finiscono per risultare assimilati: il momento del rapimento lunare li spinge, infatti, *inconscientemente, en un impulso simultáneo* a controllare cosa sia avvenuto nelle profondità del *corpo-vaso* del Femminile (*pozo*), dopo che il Maschile ha portato a termine la propria irruzione in esso (*alza... el balde y lo arroja, luego, al agua*). Se prima dell'incontro con l'uroboro patriarcale, la luna mostra una mescolanza di tratti afferenti alla polarità verginea A+ (*brillante, claridad*) e a quella materna M+ (*redonda*), dopo aver accolto in sé il Maschile (azione veicolata anche dall'espressione *aprovechando su claridad*) si nota il passaggio alla fase A- del ciclo, in cui si compie la dissoluzione del Femminile psichico (*el jardinero ha deshinchado la luna*). A questa dissoluzione (*sólo queda de ella una multitud de hilos de luz*) fa seguito la sparizione della luna, equivalente alla morte psichica. Nella fase A- del ciclo matriarcale-cosmico, la luna celeste diviene luna nera, scompare alla vista: questa fase lunare, nel brano, è proiettata all'interno del pozzo (*en el pozo la luna ha desaparecido*). Il *pozzo-corpo-vaso* del Femminile manifesta, infatti, *una negrura temblorosa* che ricorda la notte cosmica dell'indistinto dell'inconscio, dove *temblorosa* riconduce alla vertigine che colpisce chiunque si affacci sull'orlo dell'abisso A-. La sparizione della luna provocata dal contatto erotizzante del Maschile si riflette, inoltre, anche nel gesto compiuto dalla madre e dal figlio, *al ruido áspero de los zuecos del jardinero*: a questo suono, assimilabili a lumache (animali lunari) che ritirano le antenne al minimo sfioramento, i due si

ritraggono (*nos retiramos un poco*), in un moto analogo alla sparizione della luna dentro al pozzo. Il *jardinero*, dopo essersi calato nel Femminile, ne emerge arricchito del tesoro trasformante A+: *el balde sube ya, rebosando, brillante, fresquísimo*. In esso è contenuto tutto il potenziale vivificante e rinnovante di un'acqua sublimata dal contatto con l'altro da sé e grazie al quale il Maschile è nuovamente in grado di svolgere il proprio ruolo fecondante: *Juan va a regar*. La risalita di questo nuovo *corpo-vaso* (il *balde* è, infatti, una replica in miniatura del più vasto *pozo*) dal fondo del pozzo corrisponde al momento in cui il Femminile si eleva (*sube*) nell'apogeo della trasformazione positiva A+: non solo ritorna, qui, l'isotopismo del moto ascensionale, ma anche si ravvisano anche i tratti simbolici attinenti al mondo della luce (*moneda de luz*) sublimata e sublimante che spinge alla trascendenza (*estirar la mano hasta el oro fugaz*). Nella scena non mancano i riferimenti alla funzione metronomica (*está de una manera casi matemática*) della luna ed alla connessione di questa con i processi ciclici; questi sono indirettamente suggeriti dalla menzione di un'azione che si ripete, sempre uguale, nel tempo (*no lo perdemos nunca nosotros*) e dal movimento del binomio madre-figlio che si affaccia e che si ritira dal bordo del pozzo con un movimento simile ad un pendolo o ad un flusso di marea (*inclinamos, retiramos, inclinamos*); la ciclicità, inoltre, è resa esplicitamente anche da quel *vuelve a cuajar lentamente*, espressione che veicola tanto l'immagine del tempo ciclico dell'eterno ritorno (*vuelve*) quanto quella del tempo progressivo, in questo caso di quell'attesa che conduce, con pazienza, *lentamente*, da una fase all'altra del ciclo: "la luna è contemporaneamente misura del tempo e promessa esplicita dell'eterno ritorno"⁹²⁴. Il simbolismo lunare di questo brano non si limita a racchiudere in sé il segreto del tempo del Femminile, ma esprime anche la potenzialità, sottesa alla coscienza matriarcale, di trascendere le dicotomie: la luna di questo brano accoglie, infatti, in sé tanto il buio quanto la luce (*una multitud de ondulaciones doradas entre el agua oscura, estriada de blanco*) e si colloca, al tempo stesso, nelle supreme regioni celesti e nelle profondità più oscure della terra (*encima del pozo, la luna en el pozo*), in una sublime rappresentazione letteraria della complessità dei Misteri del Femminile.

⁹²⁴ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 354.

3.5 Emancipazione iconografica

Nelle poetiche di Storni, Agustini ed Ibarbourou emerge un'immagine del Femminile che si colloca nettamente al di là degli stereotipi rappresentativi che vorrebbero delimitarlo ed incasellarlo in una casistica cristallizzata di etichette inconciliabili; le tre poetesse rifiutarono di aderire all'iconografia del Femminile tradizionale della cultura borghese ottocentesca, pretendendo, al contrario, di ampliare il campo espressivo della stessa con modalità indipendenti dai dettami rappresentativi del tempo, proposti come gli unici consoni in quanto 'connaturati' al Femminile:

"Precisely that element which, in his fear of the Feminine, the male experiences as the hole, the abyss, void and nothingness turns into something positive for the woman without, however, losing these same characteristics. Here the archetypal Feminine is experienced not as illusion and as maya but rather as unfathomable reality and as life in which above and below, spiritual and physical, are not pitted against each other; reality as eternity is creative, and, at the same time, is grounded in primeval nothingness. Hence as daughter the woman experiences herself as belonging to the female spiritual figure Sophia, the higher wisdom, while at the same time she is actualizing her connection with the musty, sultry, bloody depths of swamp mother Earth"⁹²⁵.

Non stupisce, dunque, che, nelle traduzioni liriche operate dalle nostre autrici, la rappresentazione del Femminile si unisca spesso all'entusiasmo per le potenzialità liberatorie dovute all'ampliamento dei canoni descrittivi. La celebrazione della libertà creativa caratterizza, ad esempio, "El templo inmenso" di Storni:

Subir a lo más alto, hasta la cumbre
De la montaña, grito de la tierra,
Y en la gloria de la luz de un plenilunio
Desatar la garganta en un concierto
Hecho de notas bellas.
[...].

[...]
Dejar la inspiración que tome vuelo
Sin compás, como el verso que no sabe
Rimas sin disonancias

Libertad en el canto. Libertad,
Más libertad aún, toda la que haya,
¡Yo quiero así cantar!

¡Denme la bóveda del templo inmenso,
La bóveda que finge terciopelo
Azulado en la noche
Y su bordado de oro como flores

⁹²⁵ E. Neumann, *Fear*, cit., pp. 272-273.

Gestadas en el sol!

¡Para hincar mi rodilla, la montaña.
Para adorar la bóveda florida
Por los mundos que ruedan en el todo!
¡Yo quiero así cantar!

[...]

Y rodando en la noche irá mi canto
Sin orden, como yo, hasta las cosas
Que nadie explicará...
[...]⁹²⁶.

In questa lirica, il soggetto reclama la possibilità di liberare (*libertad en el canto*. *Libertad, /más libertad aún, toda la que haya, /¡yo quiero así cantar!*) da uno stato di censura e rimozione (*desatar* richiama uno stato di precedente impedimento) la propria essenza interiore (non a caso il grido di libertà, *de la tierra*, si spande *en la gloria de la luz de un plenilunio*), alleggerendola da qualsivoglia sovrastruttura (*sin compás*) o tassonomia dialettica di sorta (*como el verso que no sabe /rimas sin disonancias*). Con toni del tutto analoghi a quelli già visti in “Mi oración” di Agustini, anche qui, per rendere omaggio all’urgenza totalizzante della propria creatività artistica, si sottolinea la necessità di un tempio smisurato che abbia come pavimento nuovamente il ventre accogliente della terra (*hincar mi rodilla, a la montaña*) e come tetto un cielo evidentemente femminile (*terciopelo /azulado en la noche*); questo cielo è colto in un momento successivo alla fecondazione creativa, frutto dello *hieros gamos* con il principio Maschile, come ben si evince dalla menzione delle stelle *como flores / gestadas en el sol*. La creatività, smisurata quanto il mistero stesso del Femminile, non può ridursi in spiegazioni (*que nadie explicará*) o categorizzazioni razionali (*sin orden, como yo*) né subire processi di censure e rimozioni volte a impedirne un libero fluire spazio-temporale (*por los mundos que ruedan, rodando en la noche irá mi canto*). L’urgenza della creatività (*deseo*) del Femminile si ravvisa anche in “Escribo...”:

Escribo a los treinta años este libro diverso
Con sangre de mis venas, según la frase vieja.
¿Para qué? No investigo. Mi mano se aconseja,
Acaso, de un deseo destructor y perverso:

El de hundir cada instante, en el pomo-universo
De mi alma y carne, la espuela de la abeja,
Para urgirla a que suelte, briosamente, su queja,
Y ceñirla en el aro goloso de mi verso.[...]⁹²⁷.

⁹²⁶ A. Storni, *op. cit.*, pp. 73-74.

⁹²⁷ *Ivi*, p. 523.

Anche in questa lirica, il soggetto lirico-Storni ribadisce nuovamente che il potenziale artistico le deriva dalla partecipata (*para urgirla a que suelte*) esplorazione della propria complessità inconscia (*deseo... /...de hundir cada instante, en el pomo-universo / de mi alma y carne*) da cui ricava quel dinamismo in costante divenire (*aro*) che riversa nelle proprie liriche (*y ceñirla en el aro goloso de mi verso*).

Nel processo di individuazione che avviene grazie all'esplorazione delle profondità interiori, il Femminile prende atto della propria alterità e dell'irriducibilità di questa alle categorie interpretative proposte dalla coscienza patriarcale e da una cultura a questa soggetta:

"However, in this sort of Self-discovery woman necessarily comes to see herself as different from what presents itself to men - as, for example, spirit and father, but often also as the patriarchal godhead and his ethics"⁹²⁸.

La presa di coscienza della propria identità più intima, messa in atto dalle nostre autrici, condusse necessariamente a mettere in discussione l'interpretazione, univocamente accettata in quegli anni, fornita in merito al Femminile dalla coscienza patriarcale: liricamente ciò si tradusse in una comune tendenza al sovvertimento iconografico; nelle loro opere, Storni, Agustini ed Ibarbourou favorirono una nuova e più libera manifestazione del Femminile, fondata sull'incorporazione lirica di una soggettività orgogliosamente consapevole del proprio desiderio erotico⁹²⁹ e del diritto ad esprimerlo e gestirlo liberamente. Emblematici, in tal senso, risultano alcuni versi di Ibarbourou, tratti da "Te doy mi alma":

[...]
Desnuda con el puro impudor
De un fruto, de una estrella o una flor.

De todas esas cosas que tienen la infinita
Serenidad de Eva antes de ser maldita.
[...]⁹³⁰.

L'aggettivo *desnuda* implica ben altro oltre all'evidente connotazione erotizzante di un corpo immaginato in un momento di sensuale nudità: qui, infatti, il Femminile è assimilato ad *un fruto*, *una estrella* ed *una flor*, elementi naturali che, in quanto tali, non sono passibili di giudizi tassonomici derivanti da una morale culturale. Il riferimento ad Eva, colta in un momento precedente alla progressiva svalutazione archetipica operata contestualmente al rafforzarsi della coscienza patriarcale (*antes de ser maldita*), riconduce lo stesso archetipo della Grande Madre ad un momento (tanto

⁹²⁸ E. Neumann, *Fear*, cit., pp. 272-273.

⁹²⁹ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 9.

⁹³⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 149.

storico quanto a-storico) in cui questa appare libera di manifestarsi senza il filtro di sovrastrutture (*nadie osara fabricarles ropajes*): l'ossimoro *puro impudor* si riflette nell'*infinita / serenidad*, evidentemente attinente ad uno stato precedente al processo di deformazione e frammentazione subito dall'archetipo nel corso dei secoli. Anche in "Charla" di Storni si evince il rifiuto dei pregiudizi patriarcali sul Femminile dovuto al riconoscimento dell'infondatezza delle distinzioni dialettiche da cui questi derivano:

[...]
Es bella la figura de la mujer heroica
Cuidando el fuego sacro con su mano de estoica.

[...]
Si unas no parecieran desertoras vestales,
En fuga hacia las dulces, paganas bacanales,
Las otras no tendrían valor de mujer fuerte:
[...]⁹³¹.

Sottolineando il principio di reciprocità (*no tendrían valor*) che lega la *mujer heroica* (che manipola il fuoco sublimato, *fuego sacro*) alla donna erotizzata (che manipola il fuoco passionale, abbandonandosi ai piaceri della carne: *paganas bacanales*), ne consegue che la stessa tassonomia valutativa che oppone l'una all'altra vede vacillare la distinzione ontologica su cui la stessa si fonda. Anche in "Veinte siglos" si reclama la possibilità di esprimere liberamente (*para decirte, para poderte decir*) il desiderio erotico (*que te deseo*), senza subire i colpi della scure dicotomica con cui l'immaginario borghese-patriarcale tendeva a censurare la sessualità femminile, costringendola sotto un velo d'ipocrisia (*sin los rubores falsos*):

Para decirte, amor, que te deseo,
Sin los rubores falsos del instinto,
Estuve atada como Prometeo,
Pero una tarde me salí del cinto.

Son veinte siglos que movió mi mano
Para poder decirte sin rubores:
"Que la luz edifique mis amores".
¡Son veinte siglos los que alzó mi mano!

Pasan las flechas sobre mis cabellos,
Pasan las flechas, aguzados dardos...
¡Son veinte siglos de terribles fardos!
Sentí su peso al libertarme de ellos⁹³².

⁹³¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 258.

⁹³² *Ivi*, pp. 193-194.

Del tutto centrale, in questi versi, risulta la volontà di liberarsi del fardello (*terribles fardos! / sentí su peso al libertarme de ellos*) delle costrizioni diairetiche, frutto della tendenza gerarchizzante del *logos* patriarcale (la menzione del peso della discriminazione si perfeziona anche in un altro verso tratto da una lirica non raccolta in libro: *llevo a través de la vida el peso del sexo...*⁹³³); il soggetto rivendica, in questi versi, la propria determinazione a ribellarsi alla violenta (*las flechas, aguzados dardos*) rimozione operata, durante secoli (*son veinte siglos*), ai danni di alcune sfumature archetipiche (in questo caso, la polarità A-). Anche in un alcuni versi tratti da "Exaltación", infine, ritorna la consapevolezza della dura rimozione (*vencidas*) a cui il Femminile fu soggetto per secoli (*cuesta siglos*): *la conquista / de la palabra mía cuesta siglos / de vencidas mujeres*⁹³⁴.

Oltre alla rappresentazione letteraria delle sfumature A- ed M- dell'archetipo della Grande Madre, durante i primi decenni del Novecento, furono soprattutto i lati del Femminile A+ ad emergere sul piano sociale: questi si manifestarono con estrema evidenza in tutte quelle donne, individualiste rigorose, che scelsero di farsi paladine della giustizia sociale ed in tutte coloro le quali, sperimentando un senso di sorellanza con le appartenenti al proprio genere, fondarono associazioni femminili, conducendo le battaglie per l'emancipazione senza preoccuparsi delle inevitabili critiche della parte più reazionaria della società del tempo. Un'ulteriore espressione di questo specifico polo archetipale furono quelle donne, audacemente ambiziose, che si batterono per acquisire una professionalità lavorativa, che scrissero saggi sulla parità dei diritti, affrontando la controparte maschile a viso aperto nelle tribune giornalistiche e nelle università. In quei decenni, la società occidentale fronteggiò l'avanzata della "nuova Eva"⁹³⁵, colta, istruita, determinata, intellettualmente indipendente ed autonoma. Solamente alcune frange isolate di donne nei circoli artistici più esclusivi di alcuni salotti parigini si azzardarono, però, a modificare concretamente le proprie condotte in senso anticonformista, adottando atteggiamenti trasgressivi e di effettiva rottura con i canoni morali imposti dalle generazioni precedenti. Anche per questo, risulta evidente la portata rivoluzionaria della produzione artistica di tutte coloro le quali, mediante la ristrutturazione iconografica, contribuirono, in quei decenni, a favorire un arricchimento delle possibilità espressive per il genere femminile. L'ingresso delle autrici di articoli e saggi nel dibattito sul Femminile, fecondo in quegli anni, si affiancò alla

⁹³³ *Ivi*, p. 629.

⁹³⁴ *Ivi*, p. 498.

⁹³⁵ Cfr. A. Maugue, "<<Nuova Eva e Vecchio Adamo>>. Identità sessuali in crisi", in G. Duby, M. Perrot, *op. cit. (Ottocento)*, pp. 524-544.

contemporanea riappropriazione dell'immaginario da parte delle artiste: questa azione duplice, su due fronti, permise alla società del tempo di affinare la propria comprensione in merito al Femminile; agli strumenti logici e patriarcali usati dalle prime si sommò il ricorso al potenziale intuitivo e sintetico delle seconde che favorirono l'ascesa di nuove immagini e di nuovi simboli, finalmente liberi, dopo secoli, di emergere alla creatività cosciente. La divulgazione letteraria di un Femminile completo di tutte le proprie sfaccettature psichiche liberò l'immaginario dal peso delle coercizioni sociali imposte alla collettività dallo strapotere della coscienza patriarcale. La ristrutturazione dell'immaginario, favorita dalla pressione del rimosso inconscio e dalla volontaria esplorazione del Femminile inconscio portato avanti dalle artiste e dagli artisti del tempo, si tradusse in un arricchimento per la coscienza collettiva, tanto maschile quanto femminile. Il libero accesso ad un immaginario dal riscoperto dinamismo fu una componente fondamentale per l'aumento di consapevolezza mostrato in quegli anni dalla società e, in particolar modo, dalla parte femminile di questa: non dimentichiamo, infatti, che il pubblico femminile del Modernismo andò estendendosi sempre più nel corso degli anni, anche a conseguenza della progressiva partecipazione da parte delle donne alla vita pubblica ispano-americana⁹³⁶. L'ambito iconografico rappresentò, dunque, un terreno alternativo su cui agire, più o meno consapevolmente, per aggirare i condizionamenti sociali ed i divieti imposti dall'esterno:

“[...] la reivindicación que hacen es la de su espacio como mujeres, ese lugar en donde se hace clara la doblez decisiva que aportan: lo que son y su máscara; la razón que las mueve y el ritual que le da forma”⁹³⁷.

Non solamente coloro le quali si adoperarono concretamente per ottenere diritti in ambito politico e giuridico sono, dunque, da considerarsi esponenti delle lotte per l'emancipazione femminile che caratterizzarono la macro-rivoluzione culturale a cavallo tra Otto e Novecento: possono e devono considerarsi tali anche tutte coloro le quali contribuirono, ciascuna a proprio modo, a infrangere i tabù sociali⁹³⁸ e ad abbattere i limiti, di azione e di espressione, con cui la coscienza patriarcale aveva ingabbiato il genere femminile per secoli. Anche grazie alla manipolazione iconografica operata da un numero sempre crescente di scrittrici, il Femminile ottenne la possibilità di svincolarsi dai modelli tradizionali canonici, arricchendosi di

⁹³⁶ Cfr. J. M. Martínez, *op. cit.*, pp. 15-29.

⁹³⁷ J. Rodríguez Padrón, “Introducción” a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 30.

⁹³⁸ Cfr. M. Perrot, “Uscire” in G. Duby, M. Perrot, *L'Ottocento*, cit., pp. 446-482 per una generica riflessione su tutte quelle donne (filantrope, viaggiatrici, operaie) che, pur non appartenendo all'attivismo femminista, scelsero di allontanarsi dal focolare domestico, riappropriandosi così dello spazio esterno da sempre considerato territorio maschile.

sfumature e toni più libertari e flessibili. Alle femministe d'avanguardia si affiancarono, cioè, anche tutte quelle artiste, intellettuali e scrittrici, che, pur non dichiarandosi apertamente come femministe, agirono, in realtà, come tali; fu anche il loro anticonformismo espressivo a consentire il graduale ampliamento della breccia inferta alla rigida mentalità del tempo dalle femministe militanti. Storni, Agustini e Ibarbourou possono, dunque, considerarsi come appartenenti alla cosiddetta "seconda via" dell'emancipazione femminile:

“[...] la separación de escritoras como Agustini, Storni e Ibarbourou de autores como Gutiérrez Nájera, Darío y Lugones nos parece inexacta y miope. La expresión de sus sentimientos sexuales les da un aura de libertad a estas autoras y lleva a algunas a enfrentar su insatisfacción con la sociedad patriarcal y de allí, de una forma indirecta, si se quiere, a expresar su feminismo”⁹³⁹.

L'ostentazione della capacità di provare sentimenti d'amore⁹⁴⁰ in modo passionale e non più meramente sublimato ed ascetico, esprimendoli con altrettanta, se non maggiore, intensità rispetto agli scrittori uomini⁹⁴¹ rende alle nostre poetesse quel merito che spetta a chiunque affronti un'impresa rivoluzionaria, sociale o prettamente iconografica che sia. In quei decenni, furono diverse le artiste che si azzardarono a proporre una rivisitazione radicale dell'immaginario relativo al Femminile letterario: a Storni, Agustini ed Ibarbourou si affiancarono anche autrici quali le cubane Juana Borrero, Mercedes Matamoros, Nieves Xenes⁹⁴² e Graziella Garbalosa⁹⁴³, le uruguaiane María Eugenia Vaz Ferreira ed Anecta Anolles Egaña, la cilena María Monvel, la messicana Rosario Sansores e la salvadoregna Alicia Lardé de Venturino⁹⁴⁴; con le proprie opere, queste donne contribuirono a ri-orientare la rappresentazione del Femminile letterario ispano-americano in una direzione di aperta contestazione dei limiti a questo imposti dalla cultura dominante:

"[...] se il confronto della letteratura con la sfera extraletteraria è ancora sempre degno di esame, è ormai assodato che tale confronto si articola in termini non di semplice rispecchiamento, ma di rappresentazione variegata e problematica; le indubbie connessioni fra il contesto storico, lo sviluppo dei concetti e l'espressione artistica non sono sempre rettilinee [...], ma complicate da contraddizioni, rimozioni, ambiguità [...]; se lo specifico letterario è un mito polveroso [...], la letteratura mantiene una sua specificità, perché accavalla prospettive diverse e persino contrastanti, perché ricrea il mondo e ne disegna altri, perché sovverte i canoni, filtra contenuti repressi, sommuove identificazioni inammissibili”⁹⁴⁵.

⁹³⁹ A. González, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁴⁰ Sulle analogie tra vita amorosa e sentimento rivoluzionario, si veda. A. Carotenuto, *Eros*, cit., pp. xi-xii e pp. 78-82.

⁹⁴¹ Cfr. A. González, *op. cit.*

⁹⁴² Cfr. C. Vallejo, "Estrategias..." , cit., pp. 969-983.

⁹⁴³ Cfr. Idem, "La gozadora..." , cit., pp. 153-166.

⁹⁴⁴ Cfr. A. González, *op. cit.*

⁹⁴⁵ C. Bertoni, *op. cit.*, p.10.

Fu soprattutto la manifestazione letteraria dell'erotismo, tematica fino a quel momento frequentata quasi esclusivamente da artisti uomini, a costituirsi come il terreno più adatto per dare voce alla soggettività di queste autrici, tutte ugualmente alla ricerca di un veicolo di espressione e di uno spazio che ridesse dignità alla totalità delle proprie esperienze umane:

"[...] las poetas que en Hispanoamérica ocupan el primer cuarto de siglo conjugan (y conjuran) sus voces para decir, con absoluta naturalidad, de qué complejas raíces germina esa personalidad histórica de la que se saben - y se muestran - sus más genuinas representantes"⁹⁴⁶.

Se pensiamo all'impianto patriarcale e *machista* della cultura e della società ispano-americana del primo Novecento, ben più rigido rispetto ai contesti contemporanei europei, il successo di queste isolate voci femminili nel ritagliarsi uno spazio attivo all'interno del mondo prettamente maschile della stampa letteraria e nell'ottenere (come nel caso delle nostre tre autrici) riconoscimenti e prestigio appare doppiamente straordinario. La presenza riconosciuta di Storni, Agustini ed Ibarbourou nel panorama letterario del tempo fu un evento eclatante, foriero di ripercussioni tanto nella vita personale delle autrici quanto nella società ad esse contemporanea. Nelle loro opere, l'erotismo e le pulsioni di morte furono celebrati in modo finalmente libero da quelle deformazioni grottesche che caratterizzarono le prospettive sul Femminile offerte dal Modernismo di penna maschile, conseguenza del timore della coscienza patriarcale di finire annichilita dall'incontro-scontro con l'essenza più tenebrosa dell'archetipo:

"Culpa fué de los hombres. Durante siglos, escribieron ellos versos de amor sin consultar la opinión de las mujeres, y este lirismo unilateral ha falseado, tal vez, el problema de los sexos"⁹⁴⁷.

Le opere e le stesse biografie delle nostre autrici costituirono, di conseguenza, una fonte di scandalo in seno alla società del tempo, a causa dell'anticonformismo di cui si fecero portavoce. Storni, Agustini ed Ibarbourou assunsero un atteggiamento di ribellione, con diversi gradi di compiacenza, ostentazione e consapevolezza che si tradussero, a loro volta, in una maggior o minor riprovazione nei loro confronti da parte dei contemporanei⁹⁴⁸. Si pensi, ad esempio, allo scandalo suscitato dai testi di Agustini, a partire da *Los cálices vacíos*⁹⁴⁹. La sua figura poetica fu percepita dagli

⁹⁴⁶ J. Rodríguez Padrón, "Introducción" a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 43.

⁹⁴⁷ V. García Calderón, "Palabras preliminares" a J. de Ibarbourou, *Obras*, cit., p. XIX.

⁹⁴⁸ Cfr. M. Arce de Vázquez, M. Albert Robatto, *Literatura española y literatura hispanoamericana*, Universidad de Puerto Rico, 2001, pp. 833-857.

⁹⁴⁹ Per lo scandalo prodotto dalla pubblicazione dei testi di Delmira Agustini cfr. M. Alvar, Introduzione a D. Agustini, *op. cit.*, pp. 12-18, cfr. C. Sales Delgado, "La búsqueda incansable en *Los Cálices Vacíos* de Delmira Agustini", in OGIGIA 8 (Revista electrónica de estudios hispánicos), 2010,

esponenti della cultura patriarcale come espressione del temuto ritorno della Grande Madre rimossa; quest'autrice si attirò, infatti, bizzarre forme di censura che ribadiscono il profondo disorientamento della cultura del primo Novecento di fronte all'irruzione di un Femminile completo anche di quelle sfumature che, durante secoli e fino a quel momento, erano state ridotte al silenzio: "sus poemas son demasiado apasionados y su sensualidad demasiado desnuda para su época"⁹⁵⁰. Non sorprende, quindi, che la critica letteraria del tempo tese ad espropriare Agustini della propria voce incontrovertibilmente femminile, assimilandola, alternativamente, ad un genio artistico virile e ad una sorta di *enfant prodige* asessuato⁹⁵¹. La figura eterea che Delmira parve accettare come propria maschera sociale (per placare le critiche e stemperare lo scandalo per l'adozione di una poetica così audace e forse anche per blandire la gelosia del futuro marito) le fece guadagnare l'appellativo vezzoso di *Nena* (con cui spesso ella firmava la propria corrispondenza)⁹⁵²: i critici favorirono la censura di parte del genio lirico agustiniano, favorendo l'adesione di una *persona* (intendendo questo termine in senso tanto teatrale quanto junghiano) dai tratti infantilmente rassicuranti ed inoffensivi. Di fronte alla libertà espressiva di colei che Monegal definì come "la hembra ardida" e che anche il libertino Roberto de las Carreras additò come esempio di donna eccessivamente emancipata⁹⁵³, la coscienza patriarcale, nella figura dei critici (come fu il caso di Zum Felde, Anderson Imbert ed Eugenio Florit), preferì, cioè, ripiegare su di un'interpretazione della poetessa incentrata sulla sublimazione spiritualizzante della polarità A+ del Femminile;

pp. 47-49, cfr. M. Díaz y Morales, "El Intruso de Delmira Agustini" in "Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano", No. 4, genn-marzo 2007, pp. 3-7, cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, pp. 82-99 e cfr. E. Rodríguez Monegal, "Sexo y poesía en el Novecientos", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010;

⁹⁵⁰ D. Koch, "Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela" in *Revista Iberoamericana*, 132-133, p. 47.

⁹⁵¹ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁵² Cfr. C. Conde, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁵³ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 25. Non solo l'indipendenza intellettuale che ottenne in vita e la stima di cui godeva all'interno di un mondo quasi esclusivamente maschile come quello dei circoli letterari, ma anche l'epilogo tragico della sua vita, con Eros e Thanatos come protagonisti incontrastati contribuì a creare un vero e proprio mito attorno alla figura di Delmira; da giovane poetessa, nota ed apprezzata in società, questa balzò, infatti, agli onori della cronaca anche per l'episodio di violenza che mise fine, precocemente e tragicamente, alla sua vita. Nel 1914, dopo soli ventuno giorni di matrimonio, Delmira, sfruttando un diritto da poco acquisito nel suo paese, ottenne la separazione legale dal marito, Enrique Job Reyes. I due proseguirono la relazione in modo clandestino; durante uno dei loro incontri, probabilmente in preda alla gelosia, l'uomo le sparò più volte alla testa, uccidendola e suicidandosi subito dopo aver compiuto il folle gesto. Anche in questo senso ci è facile comprendere come la tragico conclusione della vita della Agustini contribuì a collocarla immediatamente all'interno di quell'immaginario femminile torbido e tormentato a cui tanto piacque attingere a pittori, registi e scrittori di inizio del Novecento. Delmira, con la sua morte, si ritagliò di diritto un ruolo tra le *femmes fatales*, belle, note e vezzeggiate in società, ma le cui vite appaiono fin dall'inizio sottilmente dominate da oscuri presagi di morte e da accenti funerei (cfr. C. Conde, *op. cit.*, p. 56, cfr. J. Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*, Ariel, Barcellona, 1981, p. 197; cfr. V. Smith (a cura di), *Encyclopedia of Latin American Literature*, Fitzroy Dearborn Publishing, 1997, pp. 18-19).

troppo sarebbe costato ammettere in essa l'effettiva presenza delle pulsioni carnali ed erotiche che si riscontrano nella sua poetica:

"[...] una mujer de sexo encendido, siempre anhelante de abrazos de hombre [...]. Pero ella trascendió su erotismo, y el deleite del cuerpo se convirtió en deleite estético [...]. Ninguna mujer se había atrevido, hasta entonces, a las confesiones de (su poesía)"⁹⁵⁴.

L'addomesticamento dell'immagine di Agustini, ottenuto cucendole addosso una maschera di onirismo e di inconsapevolezza virginale, fu un chiaro tentativo di esorcizzare il timore, diffuso nella società del tempo, di dover concretamente affrontare la riemersione del rimosso del Femminile erotizzato dal piano della società cosciente.

Nel confronto tra le tre poetesse, Juana de Ibarbourou appare (tanto ora quanto ai critici a lei contemporanei) come quella maggiormente legata alla manifestazione di un Femminile ancora soggetto ai dettami della tradizione borghese⁹⁵⁵, soprattutto in merito all'assunzione delle funzioni di moglie e madre: "Juana de Ibarbourou, la poeta de principios de siglo que más fielmente responde al modelo de «feminidad» tradicional [...]"⁹⁵⁶. Seppur avvalendosi di toni meno enfatici rispetto ad Agustini e Storni, anche Ibarbourou fu, in realtà, un'evidente rappresentante del discorso oppositivo rispetto all'iconografia dominante in merito al Femminile; ella si offrì, infatti, alle proprie lettrici ed ai propri lettori come una voce *altra* rispetto al panorama letterario uruguayano del tempo⁹⁵⁷:

"Si los entonces recién desaparecidos (De la Carrera, Herrera y Reissig, Agustini...) se enfrentaron al código moral dominante, Ibarbourou no lo hace de modo tan radical, pero lo hace: a diferencia de Agustini y Vaz Ferreira, aceptó el aburguesamiento del sistema, aunque -al propio tiempo- es evidente en nuestra autora esta conciencia de ser (y estar) al margen"⁹⁵⁸.

La sovversione iconografica di Ibarbourou si esplica in tutta la profonda audacia sottesa ad una poetica che, seppur stemperando il realismo sensoriale nell'eufemismo di costanti metafore legate al simbolismo naturale, non per questo risulta meno intrisa di accenti anticonformisticamente erotici:

"[...] la poesía de Ibarbourou no se contiene en una mesurada expresión; es erótica su actitud, y es puro grito su palabra, pues dice la explosión de una sensualidad primaria que

⁹⁵⁴ E. Anderson Imbert, E. Florit, *Literatura Hispano- americana*, tomo II, Holt, Rinehart & Winston, 1988, p. 237 cit. in A. González, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁵⁵ Cfr. C. Giaudrone, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁵⁶ M. A. Salgado, "El autorretrato modernista y la literaturización de la persona poética" in AIH. Actas X, 1989, p. 965.

⁹⁵⁷ Cfr. D. I. Russell, introduzione a J. de Ibarbourou, *Antología poética*, Ediciones Cultura Hispanica, Madrid, 1970, pp. 7-10, Cfr. V. Smith (a cura di), *op. cit.*, pp. 431-432.

⁹⁵⁸ J. Rodríguez Padrón, "Introducción" a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 27.

busca unión carnal con el mundo”⁹⁵⁹.

Ibarbourou mosse una sfida alla convenzioni con cui la coscienza patriarcale (e la cultura borghese a questa rispondente) aspirava a contenere la dirompenza del Femminile all’interno di una società regolata gerarchicamente da figure patriarcali. Ciò si evince già da un verso della significativa epigrafe posta in apertura di *Raíz salvaje*: *¡si aunque florezca en rosas, nadie podrá cambiarme la salvaje raíz!*⁹⁶⁰; ancora meglio, però, ciò si apprezza in “Rebelde” e nel suo lapidario incipit: *Caronte, yo en tu barca seré como un escándalo*. Il vecchio nocchiero, definito non a caso come il *sinistro patriarca*, è evidente rappresentazione simbolica del Senex e del Grande Padre castrante e, dunque, proprio di quel Maschile che, temendo l’indistinto caotico (*escándalo*) veicolato dal Femminile, reagisce appellandosi alla rigidità del *logos* per dividere gli essere umani in categorie e giudicarle secondo una ripartizione soggiacente ai propri criteri distintivi:

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.
Mientras las otras sombras recen, giman, o lloren,
y bajo tus miradas de siniestro patriarca
las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,

yo iré como una alondra cantando por el río
y llevaré a tu barca mi perfume salvaje,
e irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
como una azul linterna que alumbrara en el viaje.

Por más que tú no quieras, por más guiños siniestros
que me hagan tus dos ojos, en el terror maestros,
Caronte, yo en tu barca seré como un escándalo.
[...]”⁹⁶¹.

Il soggetto lirico immagina, in questi versi, il proprio ingresso nel mondo dei morti: questo passaggio di stato è concepito come un vero e proprio atto di sfida, come si evince dalla linearità dello stesso incipit, animato da un piglio talmente determinato da risultare disarmante. Al confronto con chi si sottomette (con toni supplici od affranti: *mientras las otras sombras recen, giman o lloren*) alla rimozione operata dalla coscienza patriarcale, il soggetto lirico oppone un *yo* che si spalanca come un abisso a distanziare il contesto della prima strofa da quello che caratterizza i versi successivi. Il soggetto non solo si identifica con il proprio potenziale creativo (*cantando*) e sottolinea la volontà di mantenerlo libero da condizionamenti esterni (*iré como una alondra*), ma si mostra consapevole del potenziale sovversivamente trasformativo (*llevaré a tu barca, irradiaré en las ondas*) sotteso all’espressione della propria essenza

⁹⁵⁹ *Ivi*, p. 75.

⁹⁶⁰ J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 231.

⁹⁶¹ *Ivi*, p. 135.

incontenibile (*mi perfume salvaje, una azul linterna que alumbrara*). La propria alterità di genere è brandita come un inorgoglito vessillo, nonostante i ripetuti e prevedibili tentativi di censura e di rimozione (*por más que tú no quieras, por más guiños siniestros /que me hagan tus dos ojos*) operati ai danni del Femminile dalla società del tempo. La medesima opposizione tra coscienza matriarcale e coscienza patriarcale e la manifestazione della volontà della prima di trovare un canale espressivo che possa dirsi adeguato si ravvisa, anche se con toni assai più sottili e metaforici, anche in un brano di *El cántaro fresco*, intitolato “El agua” (la rappresentazione dell’elemento liquido è la modalità privilegiata con questa autrice esprime simbolicamente l’essenza totalizzante della Grande Madre):

[...] Yo acudo a ella como a un ser consciente y estoy convencida de que es una criatura con el alma como la nuestra; y que habla, sueña, canta, besa, consuela, igual que nosotros. ¡Es que ignoramos tantas cosas! Y no admitimos que posean nuestros dones espirituales sino aquellos que están hechos a imagen nuestra. [...] ¡Si los vegetales supieran nuestro idioma... [...]⁹⁶².

Prendendo le mosse dall’esternazione della propria affinità con il mondo liquido, espressione simbolica del Femminile, il soggetto esplicita la distanza percettiva esistente tra la coscienza umana, riconducibile alla coscienza patriarcale, ed il mondo naturale rappresentato, qui, dalla vegetazione e dall’acqua. La natura, su cui si estende la proiezione della coscienza matriarcale, *habla, sueña, canta, besa, consuela*, in una manifestazione del linguaggio sintetico ed alternativo offerto dall’inconscio afferente all’archetipo del Femminile. La difficoltà di comunicazione tra le due dimensioni è attribuita, qui, all’ignoranza che impedisce di interpretare il linguaggio naturale (*¡Es que ignoramos tantas cosas!*) ed al pregiudizio della coscienza (*no admitimos*) che considera l’immanenza naturale come una dimensione priva di valore gnoseologico (*que posean nuestros dones espirituales*), proprio a causa del differente linguaggio (*sino aquellos que están hechos a imagen nuestra*) che le compete e che impedisce la comprensione reciproca (*¡Si los vegetales supieran nuestro idioma...*). Se consideriamo la posizione del soggetto come quella di un osservatore che sia esterno alle dinamiche della coscienza matriarcale, possiamo ravvisare in questo brano una dichiarazione dell’esistenza di una modalità alternativa di rapportarsi al reale (quella offerta, cioè, dal Femminile), di pari dignità (*yo acudo a ella como a un ser consciente*) rispetto a quella codificata ed espressa dal Maschile. In questo senso, possiamo re-interpretare l’accusa di ignoranza e di atteggiamento pregiudiziale come indirettamente attribuibili alla limitata arroganza della coscienza patriarcale che si ostina a svalutare negativamente (come inferiore) l’alterità (Femminile e

⁹⁶² Idem, *Obras*, cit., p. 426.

coscienza matriarcale) proprio a causa dell'incapacità di assimilarne e comprenderne gli strumenti percettivi ed espressivi.

I soggetti lirici di Alfonsina Storni concorrono a ricomporre una figura femminile che, rispetto a quella che emerge nelle poetiche delle altre due autrici, appare maggiormente libera dalle catene del sistema psico-sociale del tempo; essa rivendica per sé un ruolo attivo ed indipendente⁹⁶³, emancipato e più apertamente sovversivo del canone imposto al Femminile dalla coscienza patriarcale:

“Contrario a Ibarbourou, la decidida feminista que fue Alfonsina Storni prefirió retratarse por medio del conflicto sin solución entre lo que su cultura patriarcal le había enseñado a identificar como su cerebro viril (sus «acerados bucles combativos») y su corazón femenino, «tremendo de ternura»”⁹⁶⁴.

Il pionieristico ruolo che questa autrice svolse in seno ai percorsi più canonici dell'emancipazione femminile e che grande scandalo fece nella società argentina del tempo⁹⁶⁵ si riconnette strettamente alla travagliata biografia⁹⁶⁶ della stessa. Le vicende esistenziali della Storni sono esemplari di quella costante rinegoziazione dell'identità sociale che le donne del primo Novecento dovettero condurre per raggiungere l'autonomia dal Maschile. La poetessa giunse nella capitale argentina durante gli anni Dieci del XX secolo, nubile, con un figlio illegittimo in grembo e senza un lavoro⁹⁶⁷, costretta costantemente a rispondere all'esigenza di fornire una legittimazione agli occhi della società tanto per la propria posizione all'interno di essa quanto per il proprio passato. La gravidanza, frutto dell'amore per un uomo sposato del quale Storni non volle mai rivelare il nome, fu portata a termine con grande determinazione, nonostante la marginalità sociale inevitabilmente connessa ad una situazione così marcatamente *altra* rispetto alle norme e convenzioni del tempo. La poetessa ricercò ed ottenne l'indipendenza economica per sé e per suo

⁹⁶³ Cfr. B. Sarlo, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁶⁴ M. A. Salgado, *op. cit.*, p. 965.

⁹⁶⁵ Cfr. H. Percas, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁶⁶ La poetessa, di origini ticinesi, si trasferì in Argentina ancora bambina, vivendo un'infanzia segnata dall'alcolismo paterno e dalla precarietà economica (si vide persino costretta a rubare il suo primo libro per le letture per poter partecipare alle lezioni). A questa, seguì un'adolescenza altrettanto difficile, segnata dalla necessità di alternare istruzione e impegno lavorativo (cfr. V. Smith (a cura di), *Encyclopedia of Latin American Literature*, Fitzroy Dearborn Publishing, 1997, pp. 773-774.; cfr. L. Ballesteros Rosas, *La escritora en la sociedad latinoamericana*, Editorial Universidad del Valle, Santiago de Cali, p. 95). La volontà di autodeterminazione della Storni fu talmente forte da indurla a rivendicare un ruolo attivo anche nel momento ultimo dell'esistenza: operata di cancro al seno nel 1935, ai primi segnali di recidiva della malattia, tre anni dopo, la poetessa si suicidò, affidando il proprio corpo al mare e mettendo in atto la trasgressione estrema in quell'ultimo tragico atto della propria esistenza (Cfr. B. Sarlo, *op. cit.*, p. 46, cfr. G. Bellini, "La poesia di Alfonsina Storni, o l'attrazione della morte", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2008, dall'edizione originale: *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile, del mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 181-195).

⁹⁶⁷ Cfr. B. Sarlo, *op. cit.*, p. 29.

figlio, mostrandosi perfettamente autosufficiente agli occhi di una società che, come sappiamo, relegava le donne ad una posizione di subordinazione al *pater familiae*, tanto sul piano intellettuale quanto su quello materiale⁹⁶⁸. Delle tre autrici, Storni è quella che più apertamente si fece portavoce di quello squilibrio esistente nella cultura del tempo tra il retaggio culturale dominante (concepito ad immagine e somiglianza del Maschile) e la realtà fattuale dell'esistenza di una controparte femminile, con pari esigenze e diritti espressivi. Il vasto successo letterario che ottenne e che la fece conoscere al grande pubblico contribuì a fare della poetessa un vero e proprio modello per il genere femminile⁹⁶⁹ a cui questa continuò, lungo tutta la sua vita, a rivolgersi con costanti appelli di solidarietà morale ed intellettuale⁹⁷⁰: Storni favorì, infatti, lo sviluppo, in seno alla società del tempo, di una coscienza femminista che consentisse l'emersione massiccia e condivisa di un Femminile rinnovato e libero da rimozioni e censure. Non stupisce, quindi, che sia proprio la poetica di Storni a manifestare una volontà più diretta e consapevole di rappresentare artisticamente un Femminile cosciente di sé stesso e delle proprie potenzialità. Si pensi, ad esempio, alla gravidanza, in tal senso, di una lirica come "Hombre pequeño":

Hombre pequeño, hombre pequeño,
Suelta a tu canario que quiere volar...
Yo soy el canario, hombre pequeño,
Déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeño,
Hombre pequeño que jaula me das.
Digo pequeño porque no me entiendes.
Ni me entenderás.

Tampoco te entiendo, pero mientras tanto
Ábreme la jaula que quiero escapar;
[...]⁹⁷¹.

In questi versi, appare più che evidente la volontà di svincolarsi (*suelta a tu canario*, *déjame saltar*, *quiero escapar* che tanto ricorda *déjame andar*, *déjame corretear* di "La vieja malinconía") dalla subordinazione (*jaula*) al patriarcato. Significativo risulta anche che i versi che precedono la più esplicita dichiarazione di mancata adesione agli schemi patriarcali (*ábreme la jaula que quiero escapar*) sono preceduta da versi (*no me entiendes. / Ni me entenderás. / Tampoco te entiendo*) che replicano un'ammissione di incomunicabilità (per lo meno sul piano della razionalità cosciente) tra coscienza

⁹⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 40.

⁹⁶⁹ Cfr. M. Prieto, *Breve Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, pp. 170-176.

⁹⁷⁰ Cfr. B. Sarlo, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁷¹ A. Storni, *op. cit.*, p. 189.

matriarcale e coscienza patriarcale, del tutto affine a quella che si inferisce dal brano "El agua" di Ibarbourou appena citato. La spinta a sovvertire i canoni del tempo che animò tanto la vita quanto la poetica di questa autrice (e che già si ravvisa in un verso tratto da "Injusticia": *llegó un germen de anarquía / a iniciarse en mi cerebro*⁹⁷²) ben si evince anche nel già citato componimento "La loba", in cui il Femminile esprime con forza il proprio rifiuto di sottomettersi alla manciata di declinazioni espressive con cui la coscienza patriarcale pretendeva di ingabbiarla. Se questa lirica appariva rappresentativa per l'elevata ricorrenza di simboli afferenti alla polarità M-dell'archetipo della Grande Madre, ritorniamo nuovamente su di essa per sottolineare come la condizione di marginalità del Femminile sia presentata da Storni secondo una prospettiva totalmente anticonformista rispetto alla morale patriarcale:

Yo soy como la loba.
Quebré con el rebaño
Y me fui a la montaña
Fatigada del llano.
Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.
[...].
¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el valor!
Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!
No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños
Por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha
No sabréis defenderos, moriréis en la brecha.

Yo soy como la loba. Ando sola y me río
Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.
La que pueda seguirme que se venga conmigo.
[...]⁹⁷³.

La condizione di solitudine che caratterizza lo status di ragazza madre (*Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley*) non appare, in questi versi, né come un abbandono sofferto né come l'angosciato lamento di un'assenza⁹⁷⁴, ma, al contrario, come una scelta orgogliosa (*no pude ser como las otras... / con yugo al cuello*) che rende merito ad una riscoperta forza interiore (*yo quiero con mis manos apartar la maleza*). Tutta la lirica appare volta ad indirizzare le appartenenti del genere femminile all'esercizio della consapevolezza e della scoperta di sé, alla valorizzazione del potenziale insito nella natura complessa e poliedrica del Femminile (*¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el*

⁹⁷² *Ivi*, p. 96.

⁹⁷³ *Ivi*, pp. 86-87.

⁹⁷⁴ Cfr. B. Sarlo, *op. cit.*, pp. 38-39.

valor!...La que pueda seguirme que se venga conmigo). L'aggettivazione e gli avverbi che arricchiscono il nucleo semantico della fierezza selvaggia della *loba* (*libre, sola, de pie, sin ley*) si contrappongono in modo apertamente dicotomico ai toni, oscillanti tra la sfida (*mostradme los dientes*), la derisione (*¡Qué pequeños!* e *No os robará la loba al pastor, no os inquietéis*;) e il compatimento (*pobrecitas*) che contraddistinguono le descrizioni e le azioni riservate alle altre donne, rappresentate come *ovejitas mansas* e come *buey / con yugo al cuello*. La contrapposizione dialettica che si crea tra il soggetto di questa lirica (chiaramente afferente più alla dimensione elementare negativa della Grande Madre che non alle altre polarità) e le altre donne (*yo/rebaño*) ribadisce la differenza che intercorre tra chi è consapevole di incarnare l'archetipo della Grande Madre nella sua interezza e l'assenza di consapevolezza di chi, aderendo ciecamente alla rimozione imposta al Femminile dalla coscienza patriarcale (*ley*), si limita ad esprimere unicamente le sfumature archetipiche consentite dalla cultura canonica borghese. Anche in "Ben pudiera ser...", lirica significativamente inserita nella sezione "Cerrando el libro" di *Irremediabilmente*, si ravvisa, in modo altrettanto palese, una volontà di rivendicazione della libertà di espressione troppo lungamente negata al Femminile:

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
no fuera más que aquello que nunca pudo ser,
no fuera más que algo vedado y reprimido
de familia en familia, de mujer en mujer.
Dicen que en los solares de mi gente,
medido estaba todo aquello que se debía hacer...

Dicen que silenciosas las mujeres han sido
de mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...
A veces en mi madre apuntaron antojos
de liberarse, pero se le subió a los ojos
una honda amargura, y en la sombra lloró.

Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,
todo eso que se hallaba en su alma encerrado,
pienso que sin quererlo lo he libertado yo⁹⁷⁵.

In questa lirica, il soggetto si volge al passato, nel tentativo di abbracciare tutte quelle generazioni di donne (*de familia en familia, de mujer en mujer*) che lo hanno preceduto e che si sono limitate ad accettare passivamente il pesante processo di rimozione (*algo vedado y reprimido, eso mordiente, vencido, mutilado*), operato ai danni del Femminile dalla coscienza patriarcale. L'intero tessuto lessicale è incentrato sulla rimozione psichica, intesa in un evidente senso di mancata espressione: l'impossibilità di manifestare l'archetipo sul piano cosciente (*aquello que nunca pudo*

⁹⁷⁵ A. Storni, *op. cit.*, pp. 209-210.

ser) si contrappone agli esiti che seguono all'applicazione del filtro diairetico che frammenta il Femminile in unità discrete (*medido estaba todo aquello que se debía hacer*); al *dicen* impersonale con cui si esprime la coscienza collettiva del patriarcato si oppone il *silenciosas*, riferito alle singole manifestazioni personificate della Grande Madre (*las mujeres...de mi casa materna, mi madre*), private della possibilità di esprimere la propria essenza più intima (*antojos, mordiente*). L'accumulo di participi aggettivali (*vedado, reprimido, vencido, mutilado*) si perfeziona nell'esplicitazione della localizzazione della rimozione del Femminile archetipico all'interno dell'inconscio personale e collettivo (*todo eso que se hallaba en su alma encerrado*) da cui, solo in seguito, si riflette la manifestazione sociale di detta rimozione. Il soggetto di questa lirica (che chiaramente si fonde nella persona autoriale) appare cosciente della sovversione insita nella propria produzione poetica: questa appare come un volontario e consapevole recupero, sul piano cosciente della creazione artistica (*todo lo que en verso he sentido*) proprio degli aspetti rimossi della Grande Madre archetipica (*lo he libertado*). La chiusa (dove *liberarse* si scrolla di dosso la mera potenzialità di un tempo infinito a favore di un'avvenuta realizzazione, come si evince dal tempo passato di *libertado*) raccoglie su di sé, sciogliendola, tutta la tensione malinconica accumulata nei versi precedenti, grazie a due sole lettere, affermazione ridotta all'osso della propria essenza individuale: *yo*. Per mezzo della propria produzione poetica, Storni sigilla lo sguardo sul passato, facendo balenare alle proprie lettrici (e ai propri lettori) una visione profetica che si apre (come faceva la musa di "Mi oración" di Agustini, *abriendo un horizonte / en cada ademán*) nella visione di un futuro differente, finalmente libero da quella cortina censoria che per secoli ha compromesso la libera espressione del Femminile. Storni appare, quindi, in questi versi, come la consapevole risoltrice di quella dicotomia che, solo in apparenza, separa ciò che si agita nell'inconscio dal piano della manifestazione cosciente; la poetessa assume il ruolo, del tutto ermetico, di mediatrice tra mondi, in un processo di restaurazione collettiva che, in perfetta rispondenza con il tempo ciclico del Femminile, assume valenze tanto retroattive quanto progressive.

Conclusioni

Alla luce delle teorie e degli strumenti offerti dagli studi archetipici e simbolici, tanto le correnti di pensiero che caratterizzarono l'avvento della modernità culturale quanto lo stesso Modernismo letterario ispano-americano possono intendersi come la manifestazione, sul piano della coscienza collettiva, di quell'urgenza ineludibile di compiere un'integrazione tra l'impianto ermeneutico e gnoseologico offerto dall'inconscio (veicolati dalla Grande Madre e dalla coscienza matriarcale) e quello afferente al mondo della coscienza patriarcale, canonizzato da secoli di monopolio razionalistico. La centralità che l'archetipo del Femminile guadagnò in seno alla nascente *weltanschauung* si ottenne grazie ad alcuni esponenti della cultura di fine Ottocento, tanto tra gli intellettuali quanto fra gli artisti, che agirono in modo conforme ad una vocazione al rinnovamento, suggerita dall'archetipo del Puer Aeternus risvegliatosi, in quegli anni, all'interno dell'inconscio collettivo; rispondendo all'urgenza della chiamata del Fanciullo Divino interiore ed eludendo la sorveglianza censoria del Grande Padre castrante, una parte della società *fin de siècle* scelse di abbandonarsi al seducente abbraccio della Grande Madre inconscia:

"Intesa come chiamata [...] l'esperienza dell'amore trae l'uomo fuori dai confini angusti della propria individualità, portandolo necessariamente a confrontarsi con qualcosa di radicalmente "altro". [...] L'incontro con l'"Altro da Sé" è ciò a cui l'uomo è chiamato, è la sua vocazione, il suo "Fato"¹.

La volontaria immersione di una parte della cultura all'interno del regno dell'inconscio e la contemporanea pressione da parte del rimosso per risalire in superficie resero possibile la massiccia emersione dell'archetipo della Grande Madre sul piano della coscienza, consentendogli di estendere la propria influenza sull'intera cultura, orientandone gli esiti filosofici, sociologici ed artistici. La società riacquistò, così, l'accesso agli strumenti ermeneutici propri della coscienza matriarcale, mediante i quali si compì una rivoluzione che provocò radicali cambiamenti anche in ambito artistico: la crisi del razionalismo e la fine del monopolio della tassonomia scientifica positivista si replicarono nell'allontanamento dai canoni del realismo letterario, nel proliferare della prosa irrazionalista ed intimista di opposta tendenza interiorizzante, nella diffusione di *topoi* afferenti al superamento della soglia che separa il piano fenomenico da quello noumenico dell'extra-sensibile e nella nascita del genere fantascientifico; al progressivo

¹ E. Conti Tortorici, *op. cit.*, p. 130.

smantellamento dell'impianto meccanicistico, che, per secoli, era stato un postulato indiscutibile nell'indagine della realtà materiale, corrispose il relativismo di un'arte che si fece tanto eterogenea e cangiante quanto la soggettività da cui si sosteneva che derivassero i processi percettivi; dai rinnovati studi metafisici che presero la forma dell'irrazionalismo e dell'intuizionismo filosofico si ricavò il postulato di un divenire creativo che fluisce ininterrotto e a cui il singolo attinge durante i processi artistici; al perfezionamento delle scienze psicologiche si affiancò la fioritura della prosa psicologica ed al proliferare di studi e dibattiti in merito agli istinti pulsionali di un'umanità a cui, senza più falsi pudori borghesi, si riconosceva una corporeità degna di interesse scientifico, si rispose con le multiformi declinazioni che l'eroticismo assunse all'interno dei più svariati ambiti artistici; agli esiti neo-spiritualistici ed alla riemersione in superficie di quel mai veramente estinto pensiero eterodosso di matrice esoterica si dovette la partecipata rifondazione di una religione dell'arte celebrata da sacerdoti-poeti; infine, alla tendenza profondamente sintetica che animò la nuova epistemologia, il Modernismo rispose con il massiccio ricorso all'immaginazione simbolica e con la manifestazione di una filiazione costante con il patrimonio mitico-religioso dell'umanità. Tutti questi tasselli (tanto tematici quanto formali) che concorrono a delineare il variegato mosaico del Modernismo ispano-americano, in virtù dell'evidente affinità che li avvicina all'ermeneutica propria della coscienza matriarcale, possono essere interpretati come strumenti espressivi e terreni d'indagine eroicamente conquistati durante la lotta erotica ed incestuosa, messa in atto dagli esponenti più audaci della collettività del tempo, con la Grande Madre uroborica. Per accedere al potenziale di rinnovamento creativo afferente alla propria componente psichica femminile-materno-inconscia (mettendo, cioè, in atto un percorso di individuazione che da una dimensione personale si estende fino a coinvolgere la collettività intera) gli artisti modernisti dovettero compiere un'operazione evidentemente trasgressiva, contravvenendo alle regole ed ai tabù più ferrei imposti dalla cultura dominante. Questa, manifestazione della coscienza patriarcale che teme la regressione al contatto con il femminile-inconscio, rispose rinnovando il proprio impegno per far sì che le pulsioni più inquietanti dell'archetipo della Grande Madre rimanessero in uno stato di rimozione:

“L'eros celeste genera il figlio immortale, l'eroe che si eleva oltre le limitazioni dell'umanità decaduta [...]. Per questo ogni eroe è di per sé trasgressivo, perché il suo cammino si traduce continuamente nella destrutturazione dei vincoli e delle leggi immanenti, in un'ansia rigenerativa che dal lavacro della morte lo restituisce al sole della vita immortale”².

² *Ivi*, pp. 38-39

Le nuove generazioni di fine Ottocento si ribellarono ai dettami (archetipici prima ancora che culturali e sociali) del patriarcato, rivolgendosi al grembo del Femminile con lo scopo di rinnovare sé stessi e la collettività intera; queste ricercarono consapevolmente l'integrazione di quelle preziose componenti del Sé che continuavano ad agitarsi, ignorate e disprezzate, nell'indistinto della psiche inconscia, cariche di una fecondante promessa di conoscenza. Il frutto dell'incontro incestuoso tra coscienza ed inconscio, tra Maschile e Femminile, tra analisi e sintesi fu una crescente e sempre più diffusa celebrazione del riscoperto valore ontologico e gnoseologico delle dimensioni inconse, regno della Grande Madre uroborica; questa integrazione tra modelli epistemologici, operazione che evidentemente trascende le necessità e le esigenze del singolo per configurarsi come risposta traspersonale e collettiva ad un'urgenza storica ed epocale, fu ciò che produsse il cambiamento di *weltanschauung* da cui deriva tanto Modernità culturale quanto lo specifico sottoinsieme del Modernismo artistico.

Con la profonda rivoluzione dell'inconscio collettivo a cavallo tra Otto e Novecento, non solo la componente uroborica e traspersonale dell'archetipo della Grande Madre acquisì una rinnovata centralità, ma a questa corrispose la conseguente ristrutturazione delle manifestazioni coscienti dell'archetipo inteso anche in senso personale. Se, durante secoli, l'espressione del Femminile fu soggetta alla dura rimozione di molte delle sfaccettature che gli sono proprie, dovendo limitarsi all'aderenza esclusiva agli aspetti elementari positivi dell'archetipo, a cavallo tra Otto e Novecento si diedero radicali stravolgimenti in tal senso. Dalla blanda concessione patriarcale agli aspetti trasformativi (seppur sempre rigorosamente positivi) della Grande Madre, si assiste, in quei decenni, ad una riscoperta centralità di questi nelle svariate sfumature e declinazioni con cui si gestì il processo di emancipazione femminile; le dinamiche in atto nell'inconscio collettivo *fin de siècle* consentirono, inoltre, l'emersione sul piano della coscienza anche di quegli aspetti dell'archetipo che, proprio poiché percepiti come maggiormente temibili, erano stati soggetti a maggiori censure e a processi di secolare e progressiva svalutazione. Quello iconografico, in particolare, fu il terreno privilegiato in cui il Femminile oscuro ottenne un'improvvisa ed esponenziale visibilità: la Grande Madre F- poté far scorgere il proprio volto dietro ad un'infinità di soggetti pittorici e di eroine letterarie mortifere ed erotizzate. Appare più che evidente la sovrapposizione dei lati oscuri della Grande Madre personalizzata con il substrato uroborico della stessa: come le dimensioni inconse attrassero a sé una parte della collettività del tempo,

invitandola alla fusione con esse, così il Femminile personalizzato si fece altrettanto attraente e seduttivo; se l'incesto con la Grande Madre uroborica portò inevitabilmente con sé il timore della regressione ultima, in modo del tutto analogo, anche il Femminile iconografico mostrò un volto sanguinario e violentemente rapace. A cavallo tra Otto e Novecento si assistette, dunque, ad una vera e propria rivoluzione dell'immaginario sul Femminile, con la riemersione di aspetti dell'archetipo che fino a quel momento non avevano goduto di una manifestazione cosciente così evidente ed esplicita. Non si può dimenticare, però, che l'epifania della Grande Madre oscura avvenne all'interno di una cultura strutturata sui dettami imposti dalla coscienza patriarcale: all'emersione archetipica del Femminile, il sistema patriarcale rispose con il timore di essere messo in discussione (e, quindi, disgregato) dall'avanzata della controparte matriarcale reintegrata nella propria totalità noumenica. Di fronte all'evidente inefficacia dei processi di rimozione, l'arma rimasta a disposizione della coscienza patriarcale per evitare il confronto con l'alterità veicolata dal Femminile fu l'insistenza sulla frammentazione e sulla svalutazione negativa dell'archetipo. La Grande Madre oscura, liberatasi da catene plurisecolari, assunse, così, l'aspetto di un nemico, temibile e vendicativo, da ricacciare a tutti i costi nell'ombra: scienza medica e morale religiosa furono i dogmi di tendenza gerarchizzante branditi dalla cultura borghese al fine di mantenere il Femminile in una forma frammentata (e, quindi, depotenziata): destrutturando l'archetipo in una molteplicità di sfumature inconciliabili, queste continuarono ad apparire come singolarità controllabili e debellabili. Se è vero, dunque, che l'iconografia del Femminile sperimentò un processo di arricchimento già a partire dalla seconda metà del XIX secolo, questa patì, però, i tentativi messi in atto dalla cultura dominante al fine di mantenere l'archetipo nei meandri del rimosso. L'attrazione che condusse all'incesto con la Grande Madre uroborica, e che si tradusse in una parallela erotizzazione della donna intesa come Femminile personale, raramente poté prescindere dal timore di venire risucchiati nell'ignoto caotico che si cela nell'essenza dell'archetipo: da ciò derivò un'inevitabile svalutazione del Femminile erotizzato allo scopo di esorcizzare il timore della regressione. L'inibizione della coscienza di fronte all'ignoto agì come una sorta di filtro e di specchio deformante che si interpose tra inconscio e coscienza, facendo assumere tratti grotteschi a buona parte delle rappresentazioni letterarie della Grande Madre oscura proposte dal Modernismo.

Anche alla luce di queste riflessioni, risulta evidente la pregnanza del contributo offerto dalle voci femminili del (*Pos*)*Modernismo* ispano-americano al percorso di emancipazione iconografica del Femminile. Ancor più dei colleghi uomini, furono le scrittrici del primo Novecento a farsi tramite un tramite più funzionale della profonda ristrutturazione dell'immaginario in corso in quei decenni: l'archetipo della Grande Madre non appariva, infatti, loro nell'inquietante veste di un'alterità da riscoprire con timore, ma come essenza propria da lasciar fluire liberamente nell'espressione cosciente. Fu nei processi artistici compiuti da donne che si compì, dunque, l'accesso agli strumenti della Grande Madre con moti di introversione meno soggetti alle sovrastrutture imposte dalla coscienza patriarcale: proprio per questo, furono soprattutto le voci femminili ad offrire un'immagine di sé (e, quindi, dell'archetipo) più libera da impedimenti manicheistici. La rilevanza dello specifico contributo lirico di Agustini, Storni ed Ibarbourou non si esaurisce, però, nelle evidenti potenzialità rappresentative in merito al Femminile archetipico; questa, infatti, si perfeziona e si inserisce, a sua volta, all'interno di quell'urgenza, comune alla collettività artistica del tempo, di perseguire l'integrazione tra coscienza patriarcale ed inconscio/coscienza matriarcale. Se la società maschile, divisa tra filosofi, scienziati ed artisti, si dicesse, ciascuno nel modo che più gli fu consono, verso il linguaggio della coscienza matriarcale, la società femminile mise, a sua volta, in atto un'operazione uguale e contraria, dando l'avvio al proprio percorso di emancipazione, invadendo lo spazio del Maschile ed appropriandosi dello strumento diairetico e combattivo della razionalità e del Logos. L'adozione degli strumenti tipici della coscienza patriarcale è ravvisabile in tutte quelle attiviste, scienziate, giornaliste e saggiste che, nei primi anni del Novecento, brandirono polemicamente la penna al pari di una spada con cui farsi breccia e penetrare, per fecondarlo con il proprio contributo intellettuale, nel mondo delle tribune letterarie, dei collegi accademici e delle riviste scientifiche. Se i poeti modernisti trasgredirono le norme della collettività del tempo, perpetrando l'incesto uroborico con la Grande Madre e riappropriandosi dei tratti di sé appartenenti alla dimensione contro-sessuale del Femminile archetipico (*Anima*), le artiste, a loro volta, diedero vita all'incesto con l'uroboro patriarcale, prendendo coscienza di quei tratti del sé afferenti alla dimensione contro-sessuale del Maschile (*Animus*). Al profondo erotismo che animò la poetica del Modernismo di mano maschile, rispose l'altrettanto evidente erotismo che tinse molte delle produzioni liriche delle nostre tre autrici: l'integrazione dell'*Animus* all'interno della coscienza del Femminile avviene, infatti, proprio accettando l'irruzione dell'uroboro patriarcale, grazie al

quale il Femminile ricostituisce la natura uroborica che caratterizza la primordiale unità della sizigia divina. Anche lo stesso erotismo può, dunque, intendersi come la traduzione di un'urgenza archetipica a cui fu chiamata a rispondere l'intera collettività artistica del tempo. Sia che la tensione erotica verso l'altro da sé provenga da una voce femminile sia che derivi da una maschile, essa rappresenta, in entrambi i casi, il correlativo oggettivo della vocazione sottesa alla creatività, intesa come quel processo "donde estalla una luz verbal que habla *desde adentro*"³. Anche secondo Platone, l'animo umano è fecondo solo quando è innamorato e, ugualmente, lo è il Logos; la stessa poiesi a questo connessa si fa numinosa solamente quando persegue l'integrazione tra espressione verbale e pulsioni emotive, evitando di inaridirsi in meri formalismi tecnici ed analitici⁴:

"No es la construcción de un orden nuevo, e inverso, sino la perturbación del existente; un inesperado desenfoque de la relación que con el mundo y la existencia mantiene el sujeto de la poesía: nunca lo esperado, siempre lo insólito, una forma especial de seducción"⁵.

Gli scandali e gli attacchi, le censure e le critiche che colpirono l'audacia e l'anticonformismo veicolati nelle poetiche delle nostre autrici e l'estetica modernista nel suo complesso sono, a loro volta, interpretabili come la reazione della collettività del tempo alla trasgressione del più estremo dei tabù: l'incesto psichico. Il Senex-Grande Padre castrante tentò di impedire che le nuove generazioni accedessero liberamente al piacere proibito dell'androginità animica, condizione che sottende un potenziale rischiosamente fecondante: da essa può, infatti, derivare la nascita del Puer Aeternus, espressione di quella *Novitas* archetipica in grado di archiviare una *weltanschauung* obsoleta e sterile. La rimozione operata ai danni del Femminile da parte del patriarcato altro fu, quindi, un tentativo di castrarne la fertilità⁶, del tutto analogo alla svalutazione derisoria (si pensi alle varie accuse di 'afeminamiento') che puntualmente colpì coloro i quali furono colti nell'atto di meditare il Rebis, la forma androgina ed uroborica celata all'interno del sé. Nonostante lo scandalo e la repulsione dimostrata al riguardo dalla coscienza patriarcale, furono numerosi gli intellettuali e gli artisti che si rifugiarono nel grembo del Femminile archetipico; altrettanto numerose furono le intellettuali e le artiste che accolsero nel proprio grembo il Maschile archetipico: le componenti più audaci della società misero, cioè, in atto la fusione con l'altro da sé, accedendo a quel potenziale che fu in grado di fecondare ed indurre al rinnovamento l'intero assetto culturale del tempo. Di

³ J. Rodríguez Padrón, "Introducción" a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 33.

⁴ Cfr. M. Voza, *op. cit.*, p. 13.

⁵ J. Rodríguez Padrón, "Introducción" a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 30.

⁶ Cfr. A. Carotenuto, *Eros*, cit., pp. 144-146.

particolare gravidanza in tal senso risulta una lirica di Agustini, intitolata significativamente "Muerte magna" (evidente riferimento al sacrificio di chi si offre al contatto dissolutorio e trasfigurante con l'altro da sé); come già in un distico tratto da "¡Vida!" (*y las punzantes sierpes de fuego mueren siempre / en la corriente blanda y poderosa*⁷), anche in questi versi è contenuto un esplicito invito, indirizzato al Maschile, affinché compia l'immersione sacra all'interno del Femminile, dando vita allo *hieros gamos*:

Allá junto a los amplios, profundos océano,
Donde los soles mueren entre inefables sonos,
Id a soñar. De vagas, exóticas visiones
Poblad los horizontes brumosos y lejanos.

Escuchad, allá, graves, las raras inflexiones
Del canto de la ola que cuenta sus arcanos,
Y al asomar los barcos sombríos y lontanos
Soñad que algo muy nuevo traerán de otras regiones,

Y cuando el sol muriendo su despedida tiende,
Y en las aguas se hunde como un dios que desciende
A visitar en su honda mansión a una sirena,
Meditad de esa muerte en la bella armonía
De dulzura y soberbia. [...] ⁸.

Il soggetto lirico invita i propri interlocutori (identificabili nei poeti) a perdersi e a dissolversi (*el sol muriendo, muerte*) nelle braccia della Grande Madre uroborica (*visitar en su honda mansión a una sirena*). Il Femminile è presentato, in questi versi, nella propria identificazione con l'inconscio (*profundo océanos*), terra di vaghe visioni e di orizzonti che si perdono confusamente nell'indistinto (*horizontes brumosos y lejanos*) e che, come nei sogni, appaiono come luoghi densi di messaggi simbolici da decifrare (*la ola que cuenta sus arcanos*). La discesa nell'abisso liquido dell'inconscio è descritta, in questa lirica, come un evidente atto di trasgressione che solamente chi veste i panni dell'Eroe archetipico può intraprendere: nel verso *y en las aguas se hunde como un dios que desciende* non a caso si condensa la discesa sottomarina del mito dell'Eroe descritto da Jung. Con una serie di imperativi (*id a soñar, poblad, escuchad, soñad, meditat*) si invita il Maschile a dare inizio a quel processo d'introversione che, grazie alla fecondazione incestuosa (*poblad*) del Femminile, consente il rinnovamento interiore (*algo muy nuevo traerán de otras regiones*); questo è possibile solo in seguito al sacrificio di sé durante lo *hieros gamos* (*esa muerte*) "para ser, arriesgarse a dejar de ser. Atrevimiento sin prudencia ni cortedad interesadas; porque es entrega a lo

⁷ D. Agustini, *op. cit.*, p. 197.

⁸ *Ivi*, p. 129.

incierto. Y por ello, a la consumación”⁹. Il sacrificio della propria forma individuale si muta *en la bella armonía*, vale a dire nella costituzione della forma androgina, descritta come armoniosa in quanto rappresentazione della “diade per eccellenza, che attribuisce lo stesso rilievo alle due fasi, ai due tempi del ciclo”¹⁰. Il riferimento alla *soberbia* ci ricorda, infine, l’isolamento dell’Eroe archetipico che è consapevole dell’esclusività e della pregnanza della propria missione. Questa costituisce, infatti, la forma tangibile della vocazione alla realizzazione della forma originaria uroborica: “[...] La trasgressione diviene così, in un contesto di totalità e di tensione spirituale, un imperativo morale e profondo che sospinge l’essere all’attuazione apparentemente paradossale della propria immoralità. Con questo termine non si vuole indicare ciò che comunemente corrisponde alla amoralità, al dispregio cioè delle convenzioni, delle norme [...]: immorale è colui che aspira [...] alla propria aristocrazia, intesa come “*arista*” cioè spiga che nella propria maturità e completezza aurea reca intera la perfezione del suo frutto”¹¹.

L’adesione del Modernismo ispano-americano a ciò che Durand definisce come regime notturno dell’immaginario appare più che evidente; a differenza di ciò che avviene nel regime diurno dell’immaginario che prevede la diaresi e l’analisi come processi fondanti, il regime notturno dell’immaginario (assimilabile all’inconscio ed alla coscienza matriarcale) si esplica nell’idea del legame, in tutto ciò che, cioè, salda, riunisce, accosta e fonde due termini percepiti come dicotomici¹²:

“La poesia e la storia, la mitologia e la religione non sfuggono al grande schema ciclico della conciliazione dei contrari. La ripetizione temporale, l’esorcismo del tempo è reso possibile dalla mediazione dei contrari [...]”¹³.

Alla gestione delle lacerazioni esistenziali dicotomiche, *fil rouge* della poetica modernista, si rispose mediante il ricorso allo strumento privilegiato messo a disposizione dalla coscienza matriarcale-lunare: l’Eros. La Grande Madre si avvale, infatti, di Eros, inteso come il potenziale archetipico di rapporto tra entità, così come il Grande Padre e la coscienza patriarcale si avvalgono del Logos, inteso come capacità di discernimento: i movimenti che si danno lungo gli assi archetipali della Grande Madre trovano, infatti, una matrice comune proprio nell’esperienza dell’amore¹⁴, intesa in un’accezione sincretica e sintetica. L’esperienza erotica costituisce il nucleo fondante del Femminile, intuibile visivamente come il punto di convergenza che si forma dall’unione dei quattro assi che costituiscono la struttura dell’archetipo. In questo punto centrale, il *vaso-utero* della Grande Madre fonde la valenza elementare e contenitiva con il germe del potenziale trasformativo che

⁹ J. Rodríguez Padrón, “Introducción” a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 30.

¹⁰ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 361.

¹¹ E. Conti Tortorici, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹² Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 335.

¹³ *Ivi*, p. 363.

¹⁴ Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., pp. 93-94.

consegue al semplice atto del contenere; qui, il Femminile accoglie, fondendosi con esso, tanto il corpo del Maschile quanto la promessa di un eterno ritorno dell'esistenza, racchiusa nell'immagine dell'ovulo fecondato, embrione di un'alterità futura. Anche lo stesso regime notturno dell'immaginario ricorre, come strumento principe, proprio al misticismo erotico: questo è inteso come espressione della volontà di unificare le polarità antitetiche, derivante da un'innata vocazione ad attenuare le differenze¹⁵ e rifiutare l'isolamento e la frammentazione; mediante il ricorso alle potenzialità sincretiche e sintetiche della psiche, l'adesione al regime notturno dell'immaginario costituisce un modo alternativo, tipico della coscienza matriarcale, di risolvere la basilare dicotomia secondo cui al corpo si oppone lo spirito ed alla vita si oppone la morte:

“Di fronte ai volti del tempo si profila dunque un altro atteggiamento immaginativo, consistente nel captare le forze vitali del divenire, nell'esorcizzare i letali idoli di Chronos, nel tramutarli in talismani benefici e nell'incorporare entro l'ineluttabile dipendenza del tempo le rassicuranti figure di costanti, di cicli che, nel seno stesso del divenire, sembrano rispondere ad un disegno eterno. L'antidoto al tempo non sarà più ricercato al livello sovrumano della trascendenza e della purezza delle essenze, ma nella rassicurante e calda intimità della sostanza o nelle costanti ritmiche che scandiscono fenomeni e accidenti. Al regime eroico dell'antitesi succederà il regime plenario dell'eufemismo. [...] la tendenza progressiva all'eufemizzazione dei terrori brutali e mortali in semplici timori erotici e carnali. [...] Chronos e Thanatos si congiungono ad Eros”¹⁶.

Storni, Agustini ed Ibarbourou, fondando le proprie poetiche sulla partecipazione con il mondo naturale e con le creature in esso contenute e sui propri turbamenti sentimentali, esprimono l'essenzialità della componente relazionale in seno alla struttura collettiva della psiche femminile, per la quale i Particolari (compresa la dicotomia che separa il sé dall'altro da sé) non sarebbero che una parte dell'Universale più ampio che li contiene¹⁷. La centralità attribuita dalle tre autrici tanto alla creatura generata o generante quanto all'amato e amante è, dunque, riconducibile proprio alle costellazioni simboliche che sono proprie sia dell'archetipo della Grande Madre sia del regime notturno dell'immaginario: quest'ultimo, in particolare, può ulteriormente definirsi come mistico anche in virtù dell'inclinazione dello stesso verso il mondo dell'introversione, intesa come la patria del sentimento che si sviluppa nella segreta intimità¹⁸ interiore. Non è un caso che proprio il *cuore*, ennesima rappresentazione particolare del *vaso-corpo* della Grande Madre, sia un simbolo privilegiato della coscienza matriarcale; l'impianto gnoseologico a questa afferente si esprime mediante atti dell'inconscio e non più della coscienza: il cuore

¹⁵ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., p. 336.

¹⁶ *Ivi*, p. 236.

¹⁷ Cfr. E. Neumann, *Amore e Psiche*, cit., p. 85.

¹⁸ Cfr. G. Durand, *Strutture*, cit., pp. 331.

matriarcale-lunare, con il prevalere dei processi intuitivi e del sentimento irrazionale, si oppone alla freddezza ed all'aridità della dimensione solar-patriarcale¹⁹ dell'intelletto e della razionalità, rifiutando una partecipazione astratta e distante in favore di una presente e concreta²⁰. Alla luce di queste ultime riflessioni, risultano illuminanti i seguenti versi di Agustini, tratti da "Explosión": [...] *no valen mil años de la idea / lo que un minuto azul del sentimiento*²¹. La dimensione intimista, sentimentale, interiorizzante e soggettiva, tipica della letteratura *posmodernista*, mostra chiarissime affinità con le componenti psichiche che si attivano durante i Misteri del Femminile; se i Misteri del Maschile prevedono l'attuazione in uno spazio astratto, prettamente spirituale e svincolato dalla materia (simboleggiati, nei versi appena citati, dai *mil años de la idea*), quelli del Femminile sono, al contrario, primordiali, istintivi, strettamente connessi alla realtà prossima degli eventi quotidiani²² ed al valore ontologico veicolato da quel *minuto...del sentimiento*. Rilevante, in tal senso, è anche la seguente esternazione di Ibarbourou, proprio in merito allo specifico contributo artistico offerto da Delmira Agustini:

"Esa figura a la vez dulce y sobrehumana [...] de la cual venimos todas las que volcamos en el verso el pesado secreto de nuestros corazones"²³.

Il segreto interiore del Femminile (corrispondente all'agustiniano *gran ritmo de un corazón sangriento / de vida sobrehumana*²⁴) si riversa *en el verso*, ennesima proiezione di un *corpo-vaso* atto a contenere: "el modernismo se inició como una búsqueda del ritmo verbal y culminó en una visión del universo como ritmo"²⁵. Questo ritmo universale si sovrappone alla mistica erotica dell'Uroboros che feconda sé stesso, eternamente, nel caotico e multiforme regno dell'inconscio. Se è nell'incontro con l'altro da sé quando e dove si accede ad una soggettività e ad una percezione della propria identità che si perfeziona e si definisce per riflesso e per contrasto, trova un'ulteriore giustificazione la profonda originalità del movimento modernista ispano-americano: questo appare, infatti, come il frutto di una comune "recuperación de la experiencia amorosa (incluso en su [...] erotismo) como signo y expresión del propio reconocimiento en libertad"²⁶. All'interno dello spazio risacralizzato della poiesi modernista, il Maschile attuò il recupero della propria

¹⁹ Cfr. E. Neumann, *Psicología*, cit., p. 65.

²⁰ Cfr. Idem, *Grande Madre*, cit., p. 327.

²¹ D. Agustini, *op. cit.*, p. 165.

²² Cfr. E. Neumann, *Grande Madre*, cit., p. 281.

²³ J. de Ibarbourou, cit. in J. Rodríguez Padrón, introduzione a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 23, nota n. 18.

²⁴ D. Agustini, *op. cit.*, p. 185.

²⁵ O. Paz, *Hijos*, cit., p. 134.

²⁶ J. Rodríguez Padrón, "Introducción" a J. de Ibarbourou, *Lenguas*, cit., p. 57.

componente Femminile nell'incesto con la Grande Madre uroborica ed il Femminile accolse, a sua volta, in sé il Grande Padre uroborico, in una comune e speculare operazione d'integrazione archetipica corrispondente alle nozze alchemiche in cui Femminile (luna e coscienza matriarcale/inconscio) e Maschile (sole e coscienza patriarcale/coscienza) si fondono in uno stato crepuscolare (che ricorda il verso agustiniano *la sombra da luz y la luz sombra...*²⁷). La *reductio ad Unum*, alla cui realizzazione aspira lo *hieros gamos*, mantiene, però, in sé il riflesso dell'alterità, seppur all'interno dell'unità recuperata; la coscienza matriarcale veicola proprio questo germe della primordiale androginia in cui il Due si fa Uno, ma senza smarrire la propria identità originaria; non a caso, la coscienza matriarcale ha come simbolo privilegiato la luna, singolare e plurale al tempo stesso; in quanto "madre del plurale"²⁸, questa può, infatti, rifrangersi in una polifonia di teofanie, senza mai perdere la propria identità distintiva e, dunque, la propria originalità:

"Dall'insieme dei temi lunari sgorga una filosofia che è visione ritmica del mondo, ritmo realizzato dalla successione dei contrari, dall'alternanza delle modalità antitetiche: vita e morte, forma e latenza, essere e non essere, ferita e consolazione. La lezione dialettica del simbolismo lunare non è più polemica e diairetica, ma sintetica; la luna è al contempo morte e rinnovamento, oscurità e luce, promessa attraverso e per mezzo delle tenebre, non più ricerca ascetica della purificazione, della separazione. Tuttavia la luna non è neppure un semplice modello di confusione mistica, semmai scansione drammatica del tempo. L'ermafrodito lunare conserva infatti i tratti distinti della sua doppia sessualità [...]"²⁹.

La matrice lunare fonde senza confondere, unisce senza dissipare la singolarità: in essa, la forma si adatta, seppur mantenendosi nella congiunzione ultima con l'altro da sé; sotto la luce lunare-matriarcale, i Particolari non cessano mai di essere tali, pur all'interno del proprio collegamento con l'Universale. Proprio nella filiazione con questa matrice lunare si cela la chiave dell'eterogeneità del Modernismo letterario. La poetica modernista, seppur nella propria eterogeneità tematica e stilistica, non cessa mai di manifestare una profonda coesione estetica: in quanto corrente letteraria estremamente sintetica, il Modernismo si configurò come uno spazio virtuale (ed archetipico) in cui poterono convivere tanto la pluralità eclettica quanto l'originalità del singolo artista, senza che l'una negasse o invalidasse l'altra. Un'estetica così profondamente sintetica e sincretica risponde alla definizione di *ultrapoesía*, presente in un frammento tratto da un quaderno di prose di Agustini:

"La *ultrapoesía*..., la *poesía* vaga, brumosa del ensueño raro, del mito, del atroz jeroglífico, de la extravagancia excelsa; la *poesía* extraña musa de la musa extraña que misteria símbolos al oído del poeta duque de las manos diáfanas y los ojos místicos, tiene en su esencia algo así como la fruición estupendamente exquisita, estupendamente recóndita de

²⁷ D. Agustini, *op. cit.*, pp. 145-146.

²⁸ G. Durand, *Strutture*, cit., p. 354.

²⁹ *Ivi*, p. 364.

un dulce oriental... De la pasta suave, blanda, deleitosa como un acariciar de terciopelo, los profanos apenas desentrañan un falso sabor múltiple, indeciso, confuso, empalagoso... El otro, el verdadero, el estupendamente exquisito, el estupendamente recóndito, sublimamente armonioso en su complejidad, es para los otros, los sapientes, los iniciados al supremo misterio de la gustación suprema, los que interpretan magistralmente todos sus matices, penetrándolo, desfibrándolo en sus dejes más profundos, en sus delicadezas más íntimas..."³⁰.

Se seguiamo i riferimenti estetici suggeriti in questo brano, vediamo che il Modernismo ispano-americano può, effettivamente, interpretarsi come uno spazio sacro in cui l'eclettismo estetico (*extravagancia excelsa*) si nutre tanto del mito quanto del simbolismo onirico (*ensueño raro*); la vocazione artistica fu vissuta dai modernisti come uno strumento conoscitivo atto a decifrare (*jergológico*) segnali (*misteria símbolos al oído del poeta*) che provengono da un piano *altro*, alternativo rispetto alla norma, che corrisponde a quella coscienza matriarcale-inconscio che, in questo brano, si esprime per bocca di *la musa extraña*. All'accesso al nucleo misterico (*supremo misterio*) corrisponde *la fruición estupendamente exquisita, la gustación suprema* che si esplica nella fusione delle proprie componenti psichiche; queste solamente ad occhi profani *desentrañan un falso sabor múltiple, indeciso, confuso*: nel Rebis androgino, infatti, non vi è mescolanza indistinta, ma sintesi suprema che non contempla più singolarità o pluralità, ma solo ed esclusivamente entrambe allo stesso tempo; nella fusione dello *hieros gamos*, l'essenza è colta nel momento di massima armonia e di massima complessità (*sublimamente armonioso en su complejidad*): queste si rivelano come tali, però, solamente a *los otros, los sapientes, los iniciados...los que interpretan magistralmente todos sus matices, penetrándolo, desfibrándolo en sus dejes más profundos*.

Se l'arte costituisce innegabilmente una rappresentazione ed un riflesso del canone culturale dentro il quale si colloca, questa può, però, intendersi anche come espressione di istanze sovra-temporali e sovra-storiche (come ben suggerito dal suffisso *ultra-* dell'*ultrapoesía* agustiniana): queste, ad una lettura approfondita, possono essere intuite e riconosciute³¹ al di là delle apparenze contingenti di temi e stili. Tanto nella poetica modernista quanto in quella che accomuna Storni, Agustini ed Ibarbourou (sia tra loro sia al resto del movimento all'interno del quale esse si collocano), si intravede la sublime potenza del mistero sotteso all'evento archetipico dello *hieros gamos*, manifestando una comune urgenza di tradurre in parole qualcosa che, per sua stessa natura, rimane incomprensibile ed incommunicabile. Il frutto di quell'unione interiore in cui ogni dicotomia risulta finalmente risolta può

³⁰ *Ivi*, p. 356.

³¹ Cfr. E. Neumann, *Art*, cit., p. 101.

comunicarsi unicamente mediante un'approssimazione per difetto, quale, per forza di cose, si riduce ad essere ogni manifestazione cosciente dei moti inconsci. Dietro ad ogni espressione verbale ci è dato solamente di *intuire* la presenza di quegli archetipi che vi appaiono in qualità di registi, in grado di plasmarne e orientarne la variabilità lessicale: questa si assesta, infatti, come un alone nebuloso e fluido attorno ad ogni singolo *topos* letterario, in modo simile a ciò che avviene per i simboli che ruotano attorno agli archetipi a cui afferiscono. I simboli sono la lingua dell'inconscio, inteso come l'indistinto materno-uroborico primordiale in cui si agita la coscienza prima di prendere coscienza di sé stessa e di acquisire, di conseguenza, un linguaggio che le sia proprio. L'artista, allo stesso modo del traduttore, risponde, dunque, alla parzialità della coscienza patriarcale attingendo al mondo matriarcale dell'inconscio, superando quella soglia di confine che, apparentemente, separa queste due dimensioni fondamentali della psiche. In questo senso, è possibile interpretare la poetica modernista ispano-americana come una multiforme, eterogenea ma costante approssimazione all'archetipo della Grande Madre uroborica: in un gioco di allusioni e rimandi, inseguimenti e fughe, repulsioni e celebrazioni, meditazioni contemplative ed audaci immersioni in esso, i modernisti non fecero altro che ribadire la centralità di questo archetipo non solo in seno alla propria estetica, ma nella stessa cultura della Modernità, in maniera del tutto analoga a “quella *circumambulatio* che si ritrova come un atto rituale in tanti culti e cerimonie”³².

³² Idem, *Origini*, cit., p. 321.

Riferimenti bibliografici

Opere di interesse teorico e metodologico:

APPLETON AGUIAR, S.,

- 2001 "To Arche the Type or Not to Arche the Type" in *The bitch is back: wicked women in literature*, Southern Illinois University;

ARACELI LAURENCE, M.,

- 2010 "Análisis comparativo del mito de Prometeo según Esquilo y Hesíodo", in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid;

AROMATICO, A.,

- 1999 *Figli di Ermete. Fondamenti e storie dell'alchimia*, Venezia, Marsilio Editori;

BACHELARD, G.,

- 1973 *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Edizioni Dedalo;
2006 *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte, rinascita*, Como, Red Edizioni;
2006 *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006;
2008 *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo;

BERTONI, C.,

- 2008 "Rischi e risorse dello studio dei temi" in "Allegoria", n. 55, Palermo, G. B. Palumbo&C. Editore;

BOLEN, J. S.,

- 1991 *Le dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Roma, Casa Editrice Astrolabio;
1994 *Gli dei dentro l'uomo. Una nuova psicologia maschile*, Roma, Casa Editrice Astrolabio;

BONARDEL, F.,

- 1998 *La via ermetica*, Roma, Atanòr;

CESERANI, R.,

- 2008 "Il punto sulla critica tematica" in "Allegoria", n. 55, Palermo, G. B. Palumbo&C. Editore;

CAROTENUTO, A.,

- 2003 *Il tempo delle emozioni*, Milano, Bompiani;
2008 *L'anima delle donne. Per una lettura psicologica al femminile*, Milano, Bompiani;
2008 *Eros e Psiche. Margini dell'amore e della sofferenza*, Milano, Bompiani;
2008 *Il gioco delle passioni. Dinamiche dei rapporti amorosi*, Milano, Bompiani;

- 2010 *Jung e la cultura del XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori Editore,
- COLONNA, M. T.,
- 1983 "La Morte e il Femminile: i Misteri" in *Rivista di Psicologia Analitica*, Vol. II, n. 27;
- COMETA, M.,
- 2004 *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi editore;
- CONTI TORTORICI, E.,
- 2007 *Amare l'amore. Un percorso tra letteratura, mito e psicoanalisi*, Roma, Armando Editore;
- CURI, U.,
- 2009 *Miti d'amore. Filosofia dell'Eros*, Milano, Bompiani;
- DEAN, T., LANE, C.
- 2001 *Homosexuality and Psychoanalysis*, University of Chicago Press (a cura di);
- DE CAROLI, M. E.,
- 2002 *Una briglia all'emozione. Creatività e psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli Editore;
- DURAND, G.,
- 1996 *L'immaginario: scienza e filosofia dell'immagine*, Como, Red Edizioni;
- 1999 *L'immaginazione simbolica*, Como, Red Edizioni;
- 2009 *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo;
- ELIADE, M.,
- 1989 *Il mito della reintegrazione*, Milano, Editoriale Jaca Book;
- 1999 *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri;
- FAIVRE, A.,
- 1992 *L'esoterismo: storia e significati*, Varese, Sugarco Edizioni;
- 2001 *I volti di Ermete. Dal dio greco al mago alchemico*, Roma, Atanòr;
- FELLINI, O.,
- 1989 *La simbolica junghiana. Appunti di psicologia analitica*, Roma, Edizioni Mediterranee;
- FOWDEN, G.,
- 1993 *The Egyptian Hermes: a historical approach to the late pagan mind*, Princeton, Princeton University Press;
- GALIMBERTI, U.,
- 2006 *Dizionario di psicologia*, Torino, Utet;
- 2008 *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano;
- GASPAROTTI, R.,
- 2007 *La filosofia dell'Eros. L'uomo, l'animale erotico*, Torino, Bollati Boringhieri;

GIGLIOLI, D.,

2008 "Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario" in "Allegoria", n. 55, Palermo, G. B. Palumbo&C. Editore;

GNISCI, A.,

2002 *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori Editore;

GRAVES, R.,

1992 *La dea bianca*, Adelphi, Milano;

HERRERO CECILIA, J., MORALES PECO, M., BRUN, P.,

2008 *Reescrituras de Los Mitos en la Literatura: Estudios de Mitocrítica y de Literatura Comparada*, Universidad de Castilla La Mancha;

HILLMAN, James

1997 "Note sull'inflazione di Hermes" in *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 56;

2005 *Anima*, Milano, Adelphi;

2005 *La vana fuga degli dei*, Milano, Adelphi;

2006 *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi;

2006 *Il codice dell'anima*, Milano, Adelphi;

2006 *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi;

2009 *Puer Aeternus*, Milano, Adelphi;

IANDELLI, C. L.,

1971 "Introduzione alla simbolica del serpente: uno studio psicologico - analitico e storico - religioso" in *Rivista di Psicologia Analitica*, Vol. II, n. 2;

JUNG, C.G.,

1977 *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri;

2004 *L'archetipo della madre*, Torino, Bollati Boringhieri;

2006 *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, TEA;

2006 *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri;

2006 *Psicologia dei fenomeni occulti*, Roma, Newton Compton Editori;

JUNG, C. G., KERENYI, K.,

1972 *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri;

KERÉNYI, K.,

2000 "Hermes, la guida delle anime: il mitologema delle origini maschili della vita" in *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 50-114;

2010 *Dioniso*, Milano, Adelphi;

LA PAGLIA, R.,

2008 *La Grande Madre. Culti femminili e magia lunare*, Aprilia, Edizioni Akroamatikos;

LEFÈVRE, M.,

- 2003 "Per un profilo storico della critica tematica" in *Allegoria*, XV, n. 45, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore;

LUPERINI, R.,

- 2003 "Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio", in *Allegoria*, n° 44, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore;
2005 "Critica tematica e insegnamento della letteratura", in *La fine del Postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore;
2008 "Immaginario e critica tematica: un dibattito" in "Allegoria", n. 55, Palermo, G. B. Palumbo&C. Editore;

MUZZIOLI, F.,

- 2005 *La psicoanalisi applicata alla letteratura*, Roma, Carocci;

NEVILLE, B.,

- 1997 "Il fascino di Ermes: Hillman, Lyotard e la condizione postmoderna" in *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 56;

NEUMANN, E.,

- 1975 *La psicologia del Femminile*, Roma, Casa Editrice Astrolabio;
1978 *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore;
1980 *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Casa Editrice Astrolabio;
1989 *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*, Roma, Casa Editrice Astrolabio;
1993 *L'uomo creativo e la trasformazione*, Venezia, Marsilio;
1994 *The fear of the feminine and other essays on feminine psychology*, Princeton University Press;
2001 *Art and the Creative Unconscious*, Londra, Routledge;

OTTO, W. F.,

- 2002 *Dioniso*, Genova, Il Melangolo;

PAPINI, M. C.,

- 1998 "Psicoanalisi e testo letterario", in *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica*, Firenze, Alinea Editrice;

PELLINI, P.,

- 2008 "Critica tematica e tematologica: paradossi e aporie" in "Allegoria", n. 55, Palermo, G. B. Palumbo&C. Editore;

PRETE, A.,

- 2011 *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri;

RANZATO, F. P.,

- 1991 *Le sacre nozze. Psicodinamica della coppia*, Roma, Edizioni Mediterranee;

SICUTERI, R.,

1978 *Astrologia e Mito. Simboli e miti dello Zodiaco nella Psicologia del Profondo*, Roma, Astrolabio;

1980 *Lilith. La luna nera*, Roma, Casa Editrice Astrolabio;

SMEKENS, W.,

2001 "Critica tematica e psicanalitica", in J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier, J. Weisgerber (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi editore;

SOZZI, L.,

2007 *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, Il Mulino;

SCHWARZ, A.,

2009 *La donna e l'amore al tempo dei miti. La valenza iniziatica ed erotica del femminile*, Garzanti, Milano;

SUGG, R. P.,

1992 *Jungian Literary Criticism*, Northwestern University Press;

KOWALESKI WALLACE, E.,

2009 *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, Taylor & Francis;

TORDINI PORTOGALLI, B. M.,

1997 *Corpo ermetico e Asclepio*, Milano, SE;

VANNUCCI, T.,

2011 "L'archetipo femminile: un percorso nel raggiungimento del Sé" in *Secretum online*, Edizioni Melquiades, n. 20, 14/10/2011.

VITOLO, A.,

1975 "A proposito di inconscio e letteratura" in *Rivista di Psicologia Analitica*, Vol. VI, n. 2;

ZOLLA, Elémire

1971 *Il superuomo ed i suoi simboli nella letteratura moderna*, Firenze, La Nuova Italia, , voll. I-VI;

2003 *Verità segrete esposte in evidenza. Sincretismo e fantasia. Contemplazione ed esotericità*, Venezia, Marsilio Editori;

2005 *Archetipi*, Venezia, Marsilio Editori;

Opere di interesse storico, filosofico e sociologico:

ADLER, L.,

1994 *La vita quotidiana nelle case chiuse in Francia (1830-1930)*, Rizzoli, Milano;

ALLEGRA, G.,

1981 *Sull'influsso dell'occultismo in Spagna (1893-1912): gli esiti neospiritualistici*, Palermo, Vie della Tradizione;

BALBONI, A.,

2006 *La donna fatale nel cinema muto italiano e nella cultura tra l'Ottocento e il Novecento. Iconografie e simbolismi*, Castrocara Terme, Vespignani Editore;

BARRÁN, J. P.,

1990 *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II. El disciplinamiento 1860- 1920*, Montevideo, Banda oriental;

BATAILLE, G.,

1997 *L'erotismo*, Milano, ES;

BEN, P.,

2010 "Male Same-Sex Sexuality and the Argentine State, 1880-1930" in J. Corrales, M. Pecheny, *The Politics of Sexuality in Latin America: A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Rights*, University of Pittsburgh;

BONESCHI, M.,

2000 *Senso: i costumi sessuali degli italiani dal 1880 a oggi*, Mondadori, Milano;

BRUSENDORFF, O.,

1971 *Storia dell'erotismo. Dall'amore perverso alla morale clandestine* Torino, Della Valle;

CALLIGARO, A.,

2009 *Femmine folli*, Roma, Alberto Castelvechi Editore;

CAPEZZUOLI, L., CAPPABLANCA, G.,

1964 *Storia dell'emancipazione femminile*, Roma, Editori Riuniti;

DALEY, C., NOLAN, M. (a cura di)

1994 *Suffrage and Beyond: International Feminist Perspectives*, New York Univeristy Press;

DARRE, S.,

2005 *Políticas de género y discurso pedagógico. La educación sexual en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Edizioni Trilce;

DONÀ, M.,

2004 *Magia e filosofia*, Milano, Tascabili Bompiani;

DUBY, G., PERROT, M.,

2007 *Storia delle donne: l'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza;
2007 *Storia delle donne: il Novecento*, Roma-Bari, Laterza;

FERNANDEZ, E., MIGGIANI, M.,

2000 *Arte sesso società: per una lettura sociologica dell'erotismo nella storia dell'arte*, Roma, Meltemi;

FILORAMO, G.,

1985 *Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, Bari, Laterza;

1999 *Le vie del sacro*, Torino, Giulio Einaudi Editore;

FLANDRIN, J. L.,

1983 *Il sesso e l'Occidente : l'evoluzione del comportamento e degli atteggiamenti*, Milano, Mondadori;

FRENCH, W. E., BLISS, K. E.,

2007 *Gender, sexuality, and power in Latin America since independence*, Rowman & Littlefield;

FOUCAULT, M.,

2001 *Madness and civilisation: a History of Insanity in the Age of Reason*, Londra, Routledge;

HAWKES, G.,

2004 *Sex & Pleasure in Western Culture*, Polity Press;

GARTON, S.,

2004 *Histories of Sexuality. Antiquity to Sexual Revolution*, Londra, Equinox Publishing;

GIBBONS, B. J.,

2004 *Spiritualità e Occulto dal Rinascimento all'Età Moderna*, Roma, Edizioni Arkeios;

GIDDENS, A.,

1995 *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna, Il Mulino;

GUIDORIZZI, G.,

2010 *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina Editore;

GUY, D. J.,

1991 *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, University of Nebraska Press;

JONAS, H.,

1991 *Lo gnosticismo*, Torino, Società Editrice Internazionale;

LAVRIN, A.,

2005 *Mujeres, Feminismo y Cambio social en Argentina, Chile y Uruguay, 1890-1940*, Santiago de Chile, LOM Ediciones;

LUPO, P.,

2006 *Eros e potere. Miti sessuali dell'uomo moderno*, Venezia, Marsilio Editori;

MUGICA, M. L.,

2000 "La prostitución reglamentada: fundamentos y estrategias políticas municipales de control. Rosario (Argentina) en la primeira década del Siglo XX", in Simposio n. 14 -

Identità urbane: studi comparativi, Primeiras Jornadas de História Regional Comparada, Porto Alegre – Rio Grande do Sul, 23-25 agosto 2000;

MARCUSE, H.

1964 *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi;

MOSSE, G.,

1984 *Sessualità e nazionalismo: mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza,;

PALUMBO, V.,

2008 *Le figlie di Lilith. Vipere, dive, dark ladies e femmes fatales. L'altra ribellione femminile*, Roma, Odradek;

PARETI, G.,

1990 *La tentazione dell'occulto: scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*, Torino, Bollati Boringhieri;

PESSINA, A.,

2005 *Introduzione a Bergson*, Bari, Editori Laterza;

PUECH, H., (a cura di)

1994 *Esoterismo, spiritismo, massoneria*, Trento, Arnoldo Mondadori Editore;

ROOT, R. A.,

2010 *Couture and Consensus: Fashion and Politics in Postcolonial Argentina*, University of Minnesota Press;

SAAVEDRA, A. M.,

1967 *México en la educación sexual*, México, B. Costa-Amic;

SALVATORELLI, L.,

1971 *Storia del Novecento*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore;

SCARAFFIA, R.,

1987 *La donna fatale*, Palermo, Sellerio Editore;

SORCINELLI, P.,

1993 *Eros. Storie e fantasie degli italiani dall'Ottocento a oggi*, Roma-Bari, Laterza;

1995 *Amori e trasgressioni: rapporti di coppia tra '800 e '900*, Bari, Dedalo;

2001 *Storia e sessualità. Casi di vita, regole e trasgressioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori;

SOSA DE NEWTON, L.,

1967 *Las Argentinas. De ayer a hoy*, Buenos Aires, Ediciones Zanetti;

STUART HUGHES, H.,

2002 *Consciousness and Society*, New Brunswick, Transaction Publishers;

SURKIS, J.,

2006 *Sexing the Citizen: Morality and Masculinity in France, 1870-1920*, Cornell University Press;

THEWELEIT, K.,

1997 *Fantasie virili. Donne Flussi Corpi Storia. La paura dell'Eros nell'immaginario fascista*, Milano, Il Saggiatore;

VARGAS, V.,

1992 "The feminist Movement in Latin America: Between Hope and Disenchantment" in *Development and Change*, Londra, SAGE, Vol. 23, n.3.

VOZZA, M.,

2009 *Imperscrutabile Eros*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis;

WANROOJI, B.,

1990 *Storia del pudore : la questione sessuale in Italia, 1860-1940*, Venezia, Marsilio;

WEEKS, J. R.,

1989 *Sex, politics and society: the regulation of sexuality since 1800*, Londra-New York, Longman;

WEHR, G.,

2002 *Novecento occulto*, Vicenza, Neri Pozzi Editore;

YUVAL-DAVIS, N.,

1997 *Gender & Nation*, Londra, SAGE Publications;

ZEA, L.,

1968 *El positivismo en Mexico : nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica;

Studi critici afferenti al contesto artistico-letterario internazionale:

- ALEXANDRIAN, S.,
1990 *Storia della letteratura erotica*, Milano, Rusconi;
- ALLEGRA, G.,
1982 *Il Regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna*, Milano, Editoriale Jaka Book;
- BADELLINO, E.,
1991 *Le scrittrici dell'eros: una storia della pornografia al femminile*, Milano, Xenia Edizioni;
- BARTHES, R.,
2001 *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi;
- BOSSAGLIA, R., BRAGGION, A., CATTANEO, F.,
1993 *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografia femminile nell'età del Déco*, Illisso Edizioni, Nuoro;
- BOTTONI, L.,
2002 *Leonardo e l'androgino: l'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli;
- CALINESCU, M.,
1987 *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press;
- CAMPANELLA, N.,
2001 *Salomè... quel che resta di una principessa: senso e valore del mito di Salomè in una rilettura contemporanea*, Roma, Armando Editore;
- CATELLI, N., IACOLI, G., RINOLDI, P., (a cura di)
2010 *Verba Tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bononia University Press;
- DEIDIER, R.,
2001 *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*, Roma, Carocci Editore;
- DE ROUGEMONT, D.,
2006 *L'Amore e l'Occidente. Eros Morte Abbandono nella letteratura europea*, Milano, BUR;
- DIJKSTRA, B.,
1998 *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti;
- EVANGELISTA, S.,
2010 *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Continuum International Publishing Group;
- GROAG BELL, S., OFFEN, K. M. (a cura di),
1983 *Woman, the Family and Freedom. The debate in documents (Vol. II: 1880-1950)*, Stanford, Stanford University Press;

- GILBERT, S. M., GUBAR, S.,
1979 *The Mad Woman in the Attic*, Londra, Yale University Press;
- HILL, C., WALLACE, W.,
2008 *Erotikon. Un'antologia universale dell'arte e della letteratura erotica*, Köln, EVERGREEN gmbH;
- JIMÉNEZ CORRETER, Z.,
2001 *El fantástico femenino en España y América. Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Perri Rossi*, Universidad de Puerto Rico;
- LEDGER, S.,
1997 *The new woman: fiction and feminism at the fin de siècle*, Manchester University Press;
- LITVAK, L.,
1998 *Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V;
- MARTIN, A. L., IGNACIO DIÉZ, J.,
2007 *Venus venerada II: literatura erótica y modernidad en España*, Madrid, Editorial Complutense;
- MATUS, J. L.,
1995 *Unstable Bodies: Victorian Representations of Sexuality and Maternity*, Manchester University Press;
- MERELLO, I.,
1997 *Esoterismo e letteratura fin de siècle : la sezione letteraria della rivista L'initiation*, Fasano, Schena;
- OULLETTE, W., - JONES, B.,
1982 *La cartolina erotica: immagini maliziose e provocanti dell'inizio del secolo*, Roma, Ciapanna;
- PRAZ, M.,
2012 *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Edizioni BUR;
- REIM, R.,
2002 *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '200 al '900*, Roma, Editori Riuniti;
- WOOD, G.,
2000 *Art Nouveau and the Erotic*, Harry N. Abrams;

Opere letterarie e studi critici afferenti al contesto letterario ispano-americano:

ACEVEDO MARRERO, R. L.,

2002 *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan, Editorial Isla Negra;

ACEREDA, A.,

1999-2001 "La encarnación lírica de la mujer modernista", Atti del Convegno di Studi Ispano-americani della Costa del Pacifico;

ACEREDA A., GUEVERA, R.,

2004 *Modernism, Rubén Darío, and the poetics of despair*, University Press of America;

ACHING, G.,

1997 *The politics of Spanish American modernismo*, Cambridge University Press;

ACHUGAR, H, MORAÑA, M.,

2000 *Uruguay: desde las huellas indígenas a la modernidad*, Montevideo, Ediciones Trilce;

AGUSTINI, D.,

2006 *Poesías completas*, Madrid, Ediciones Cátedra;

AÍNSA, F.,

1999 "Dandies y bohemios en el Uruguay del 900. Una relectura contemporánea" in *TRILCE*, 15. I.;

ALONSO GALLO, L. P.,

2005 "Cuerpos de Cuba: alegorías de Cuba a través del cuerpo femenino en la narrativa cubanoamericana" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n. 212;

ALVAR, M.,

1958 "La poesía de Delmira Agustini", Siviglia, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos;

1990 "Delmira Agustini" in Cedomic Goic, *Historia de la literatura Hispanoamericana. Voll. II Del romanticismo al modernismo*, Barcellona, Editorial Crítica;

ANDRADI, E.,

2006 "Damas en caravana. Mujeres en las crónicas periodísticas de Darío" in *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35;

ARCE DE VÁZQUEZ, ROBATTO, A. M.,

2001 *Literatura española y literatura hispanoamericana*, Universidad de Puerto Rico;

BALLESTEROS ROSAS, L.,

1997 *La escritora en la sociedad latinoamericana*, Santiago de Cali, Editorial Universidad del Valle;

BEARD, L. J.,

- 1998 "La subjetividad en la metaficción feminista latinoamericana" in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIV, Num. 182-183;

BELLINI, G.,

- 1958 Storia della Letteratura Ispanoamericana, Nuova Accademia Editrice, Varese;
- 1970 La letteratura ispano-americana dall'età precolombiana ai nostri giorni, Milano, Sansoni;
- 1996 "De 'Amalia' a 'Santa'. Una tipología de la mujer en la novela costumbrista-romántica hispanoamericana", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008. Edizione originale: *Romanticismo 6 : atti del VI Congresso* (Napoli, 27-30 marzo 1996), *El costumbrismo romántico*, [organizzato dal] Centro Internazionale di Studi sul Romanticismo Ispanico e dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Roma, Bulzoni;
- 2008 "La poesia di Alfonsina Storni, o l'attrazione della morte", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes;

BENÍTEZ, J.,

- 1994 Introduzione a L. Lugones, *Lunario Sentimental*, Madrid, Ediciones Cátedra;

BERG, M. G.,

- 2004 "La mujer moderna en las novelas de César Duáyen" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n. 206;

BETHELL L. (a cura di),

- 1998 *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*, Cambridge University Press;

BINNS, N.,

- 1995 "Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra), in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, UCM;

BORINSKY, A.,

- 2008 "Estridencias y silencios femeninos: entre princesas y vírgenes", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n. 224;

BRUÑA BRAGADO, M. J.,

- 2005 *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Berna, Peter Lang Publishing;
- 2008 *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Madrid, Editorial Verbum;

BUTLER F. C.,

- 1973 "The Passive Female and Social Change: A Cross-Cultural Comparison of Womens's Magazine Fiction", in A. M. Pescatello, *Female and Male in Latin America: Essays*, University of Pittsburgh Press;

CAMACHO, J. L.,

- 2001 "Los límites da la transgresión: la virilización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí", in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVII, n. 194-195
- 2010 "La violación de las musas: Rubén Darío, el modernismo y la sexualidad", *Magazine Modernista. Revista digital para los curiosos del Modernismo* (url:

<http://magazinmodernista.com/2010/02/15/la-violacion-de-las-musas-ruben-dario-el-modernismo-y-la-sexualidad/>);

CARRERA, M. M.,

- 2007 "Affections of the Heart: Female Imagery and the Notion of Nation in Nineteenth-Century Mexico" in K. Kee McIntyre, R. E. Phillips, *Woman And Art in Early Modern Latin America*, The Netherlands, Hoteri Publishing;

CASAS, A.,

- 2010 "Placeres prohibidos y trasgresión moral: mujer y sexualidad en el cuento del fin de siglo" in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, (url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/placepro.html>);

CASTRO, A.,

- 2002 *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis;

CIRILLO, T.,

- 1992 *Rubén il pellegrino*, A.ISP.I Centro Virtual Cervantes;

COCIMANO, G.,

- 2005 "La mujer: una metáfora latinoamericana" in *Escáner Cultural*, anno 7, n. 75, Santiago de Chile;

CONDE, C.,

- 1967 *Once grandes poetisas americanohispanas*, Edizioni Cultura Hispánica, Madrid;

COROMINA, I. S.,

- 2009 "El destino de la mujer transgresora en tres cuentos con desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti, in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, num. 43, Madrid, Universidad Complutense;

CORREAS ZAPATA, C.,

- 1985 "Escritoras latinoamericanas: sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133;

CRÓOQUER PEDRÓN, E.,

- 2000 "T(r)opologías: el 'caso' Delmira Agustini" in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 190;

DAY, J. F.,

- 1989 "La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Num. 146-147;

DARÍO, R.,

- 1945 *El Canto errante*, Biblioteca Cervantes Virtual;

- 1949 *Antología poética*, University of California Press;

- 1991 *La Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho;

- 1993 *Páginas escogidas*, Madrid, Ediciones Cátedras;

- 1993 *Retratos y figuras*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho;

- 2000 *Peregrinaciones*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante (url: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peregrinaciones--0/html/ff0811ae-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm#18);
- 2004 *Cantos de vida y esperanza*, Barcellona, De Bolsillo;
- 2007 *Cuentos Completos*, tercera edición de la Editorial Nueva Nicaragua, in versione elettronica (url: www.euram.com.ni/pverdes/verdes_culturales/Autores/Ruben_Dario/Cuento/cuentos_completos_edicion_146.htm);
- 2008 *Cantos de Vida y Esperanza*, Salta, Editorial Biblioteca de Textos Universitarios;
- 2008 *Azul...Prosas profanas*, Quito, Libresa;
- 2009 *Prosas profanas*, Barcellona, Lingua Ediciones;
- 2011 *Azul*, Red Ediciones;
- 2011 *Los Raros*, versione digitale di Internet Archive (url: <http://www.archive.org/details/losraros06daro>);
- DAVIES, C., BREWSTER, C., OWEN, H.,
- 2006 *South American Independence: Gender, Politics, Text*, Liverpool University Press;
- DAVIS, M. S.,
- 1985 "Dos aspectos de la mujer en busca de sí misma y en contra de la sociedad" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133;
- DE COLOMBÍ-MONGUIÓ, A.,
- 1985 "La mujer de mármol: Enrique Banchs-Marino-Lope de Vega", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 130-131;
- DE IBARBOUROU, J.,
- 1953 *Obras completas*, Madrid, Aguilar Ediciones;
- 1970 *Antología poética*, Madrid, Ediciones Cultura Hispanica;
- 2003 *Lenguas de diamante. Raíz salvaje*, Madrid, Ediciones Cátedra;
- DEL CASAL, J.,
- 2011 *Poemas*, Lingua Digital;
- DE LOS ÁNGELES AYALA ARACIL, M.,
- 2009 "Costumbrismo y reivindicación feminista", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edizione tratta da *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*. Tomo 8, num.2, (1995);
- DEL ROCÍO CONTRERA ROMO, M.,
- 2002 "El placer de la palabra o la palabra del placer, la poesía de Juana de Ibarbourou", in *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2002 (url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero/>.html);
- DIAZ Y MORALES, M.,
- 2007 "El Intruso de Delmira Agustini" in "Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano", No. 4;

ESCAJA, T.,

- 2000 *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo;
- 2001 *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam-New York, Edizione Rodopi B.V.;
- 2005 "Modernistas, feministas y decadentes: Delmira Agustini, entre la mujer fetiche y la Nueva Mujer" in *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 13;

FALABELLA LUCO, S.,

- 2005 "José Martí o América como el cuerpo de la madre enferma" in *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28.
(www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=88).

FERNÁNDEZ, T.,

- 1998 "Los Raros frente al decadentismo", in A. García Morales (a cura di), *Rubén Darío: Estudios en el Centenario de "Los Raros y Prosas Profanas"*, Universidad de Sevilla;

FLETCHER, L.,

- 2004 "La profesionalización de la escritora y de sus protagonistas. Argentina, 1900-1919" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n. 206;

FRANCO, J.,

- 1981 *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*, Ariel, Barcellona;

FORGUES, R.,

- 1999 *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Universidad Los Andes;

GALINDO, D.,

- 2004 "Espacio público y poder político en *Armonía y Alegría*: dos sociedades culturales de mujeres en el siglo XIX" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 206;

GARCÍA PINTO, M.,

- 1998 "El retrato de una artista joven: la Musa de Delmira Agustini" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, n. 184-185;

GERASSI-NAVARRO, N.,

- 1997 "La mujer como ciudadana: desafíos de una coqueta en el siglo XIX" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, n. 178-179;

GIAUDRONE, C.,

- 2005 *La degeneración del 900. Modelos estéticos-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*, Montevideo, Ediciones Trilce;

GOMES, M.,

- 1998 "Modernidad y retórica: el motivo de la copa en dos textos martianos" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, Num. 184-185;

GONZÁLEZ A.,

- 2007 "Art Nouveau y modernismo hispanoamericano", in *Revista de la Universidad de México*, num. 35;

GONZÁLEZ SALVADOR, A.,

1984 "De lo fantástico y de la literatura fantástica", in *Anuario de Estudios Filológicos*, n.VII;

GONZÁLEZ-STEPHAN, B.,

2004 "La aguja subversiva: el des-borde de la ciudad letrada", in *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 206;

2005 "La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, n. 210;

GRAFF ZIVIN, E.,

2006 "Diagnósticos modernistas de Max Nordau: Darío, Ingenieros y Silva leen al médico judío" in *Estudios* 14, 28;

GUERRA, L.,

2006 *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio;

GUERRA, H.,

2008 "La dicotomía estructuradora en Salvador Novo: afeminamiento y virilidad" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n. 225;

GULLÓN, R.,

1958 *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus;

1993 Introducción a DARÍO, R., *Páginas escogidas*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 11-32;

GUTIÉRREZ, G. I.,

1998 "Fantasía e ironía en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera" in *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27, Madrid;

HAHN, O.,

1998 *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano: antología comentada*, Andrés Bello;

HALLSTEAD, S.,

2004 "Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n. 206;

HANWAY, N.,

2003 *Embodying Argentina: body, space and nation in 19th century narrative*, North Carolina, McFarland;

HAYWOOD FERREIRA, R.,

2011 *The emergence of Latin American science fiction*, Middletown, Wesleyan University Press;

HERRERO, J.,

1980 "Fin de siglo y Modernismo. La virgen y la hetaira" in *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, n. 110-111;

HYOS-MAZUERA, M. X.,

2010 *Erotismo velado y decoro en María*, de Jorge Isaacs, Universidad del Valle, Santiago de Cali;

INGWERSEN, Sonya A.

1986 *Light and Longing: Silva and Darío Modernism and Religious Eterodoxy*, New York, Peter Lang Publishing;

JAMES, W.,

2009 *Dependence, independence, and death: toward a psychobiography of Delmira Agustini*, New York, Peter Lang Publishing;

JOZEF, B.,

2005 *Historia de la literatura hispanoamericana*, Guadalajara, Editorial Universitaria;

JRADE, C. L.,

1998 *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*, University of Texas Press;

2004 "Modernization, Feminism, and Delmira Agustini" in *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*;

KIRKPATRICK, G.,

1989 *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, University of California Press;

1989 "The limits of 'Modernismo': Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig", in *Romance Quarterly*, vol. 36, n. 3;

KOCH, D.,

1985 "Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133;

KOZAK ROVERO, G.,

2008 "El lesbianismo en Venezuela es asunto de pocas páginas: literatura, nación, feminismo y modernidad", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n. 225;

KUHNHEIM, J. S.,

1996 *Gender, Politics and Poetry in Twentieth-Century Argentina*, University Press of Florida;

LAGOS-POPE, M-I.,

1985 "Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133;

LANIERI, M. C.,

2002 "El imaginario erótico femenino en Delmira Agustini y Alfonsina Storni" in AISPI, Centro Virtual Cervantes;

LAPOLLA SWIER, P.,

2009 *Hybrid Nations: Gender Troping and the Emergence of Bigendered Subjects in Latin American Narrative*, Fairleigh Dickinson University Press;

LEHMAN, K.,

2004 "Naturaleza y cuerpo femenino en dos narrativas argentinas de origen nacional" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n. 206;

- LINDSTROM, N.,
1998 *The social conscience of Latin American Writing*, University of Texas Press Edition;
- LUDER, J.,
1996 "Mujeres que matan" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII. n. 176-177;
- MARTÍNEZ, J. M.,
2001 "El público femenino del Modernismo: de la lectora figurada a la lectora histórica en las prosas de Gutiérrez Nájera" in *Revista Iberoamericana*, n. 194-95;
- MARTÍNEZ, Z. N.,
2009 "La mujer, la creatividad y el eterno presente" in *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n. 132;
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Y.,
1996 "Sujetos femeninos en *Amistad funesta* y *Blanca Sol*: el lugar de la mujer en dos novelas latinoamericanas de fin de siglo XIX" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n. 174;
- MARÚN, G.,
1995 "Efectos de la modernidad burguesa argentina en la modernidad literaria (1875-1880)" in C. Ruiz Barrionuevo, C. Real Ramos (a cura di), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones Universidad Salamanca, pp. 13-20;
- MASIELLO, F.,
1985 "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n. 132-133;
1992 *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, University of Nebraska Press;
1994 *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria Editora;
- MCKEE IRWIN, R.,
2003 *Mexican Masculinities*, University of Minnesota Press;
- MELÉNDEZ, M.,
1998 "Obreras del pensamiento y educadoras de la nación: el sujeto femenino en la ensayística femenina decimonónica de transición" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, num. 184-185;
- MÉNDEZ, L. M.,
1999 "La incursión de Rubén Darío en la literatura de terror", in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense;
- MILLER, B.,
1983 *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, University of California Press;
- MOLLOY, S.,
1992 "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in fin-de-siècle Latin America" in *Social Text*, n. 31-32;
1998 "La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, n. 184-185;

MOLLOY, S., MCKEE IRWIN, R. (a cura di),

1998 *Hispanisms and Homosexualities*, Duke University Press;

MONTERO, O.,

1993 *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam, Editions Rodopi B. V;

1996 "Modernismo y "degeneración": *Los Raros de Darío*" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Num. 176-177;

1997 "Escritura y perversión en *De sobremesa*" in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, n. 178-179;

MORA, G.,

1997 "Modernismo decadentista: Confidencias de psíquis de Manuel Díaz Rodríguez" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, Num. 178-179;

MORÁN, F.,

2006 "Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo": El reino interior o los peligrosos itinerarios del deseo en Rubén Darío?" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Num. 215-216;

OLIVERA-WILLIAMS, M. R.,

1999 "Retomando a Eros: tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana. Agustini, Mistral y Peri-Rossi" in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXV, Num. 186;

ORTEGA, A., ROSANO, S.,

2005 "Mapas e itinerarios en los imaginarios femeninos latinoamericanos" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n. 210;

PACHECO, J. E.,

1999 *Antología Del Modernismo, 1884-1921*, Ediciones Era;

PAZ, O.,

1973 *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica;

1974 *Los Hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral;

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., RODRÍGUEZ CÁCERES, M.,

2000 *Historia Esencial de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Editorial Edaf;

PELUFFO, A.,

2007 "Dandies, indios y otras representaciones de la masculinidad en Manuel González Prada" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, n. 220

PERCAS, H.,

1958 *La poesía femenina argentina, 1910-1950*, Madrid, Cultura Hispánica;

PÉREZ ABREU, C.,

2005 "La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio" in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005 (reperible all'URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/mujermod.html>).

PINEDA FRANCO, A.,

2005 "La que mata y la que muere por segunda vez: algunas escenas del imaginario amenazado del porfiriato", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, n. 210;

PRIETO, M.,

2006 *Breve Historia de la Literatura Argentina*, Taurus, Buenos Aires;

PROVENCIO, P. (a cura di),

2003 *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana*, Madrid, Editorial EDAF;

PUTNAM, L. E.,

2007 "Work, Sex, and Power in a Central American Export Economy at the Turn of the Twentieth Century" in W. E. French, K. E. Bliss, *Gender, sexuality, and power in Latin America since independence*, Rowman & Littlefield;

REID, A.,

2010 "El vampiro sudamericano: parásitos y espectros en los cuentos de Quiroga" in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2010 (url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/vampquir.html>);

RICHARD, N.,

1996 "Feminismo, experiencia y representación" in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, n. 176-177;

RIVAS BRAVO, N.,

2002 "Retratos modernistas de Oscar Wilde" in *Philologia hispalensis*, n. 16;

RIVERA-RODAS, O.,

1989 "El discurso modernista y la dialectica del erotismo y la castidad. Un poema de Ricardo Jaimes Freyre" in *Revista Iberoamericana*, num. 55;

ROBLES, H. E.,

2005 "Representación de la mujer en dos escritores ecuatorianos (Medardo Angel Silva y José de la Cuadra)" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n. 210;

RODERO, J.,

2006 *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, New York, Peter Lang Publishing;

RODRÍGUEZ A.,

2011 "El miedo a lo femenino", in *Amerika*, 4, (url: <http://amerika.revues.org/1946>);

RODRÍGUEZ FONSECA, D. P.,

1996-1997 "Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánica" in *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 46-47;

RODRÍGUEZ MONEGAL, E.,

2010 "Sexo y poesía en el Novecientos", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante;

RODRÍGUEZ PERISCO, A.,

- 2001 recensione di G. Nouzielles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, Estudios Culturales, 2000 in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, num. 197;

RODRÍGUEZ REYES, C.,

- 2010 "El erotismo y la sexualidad en el 900 uruguayo. Acercamiento a la narrativa de Roberto de la Carreras y Julio Herrera y Reissig", in *Espéculo*, N° 44;

ROOT, R. A.,

- 2002 "Tailoring the Nation: Fashion Writing in Nineteenth-Century Argentina" in W. Parkins, *Fashioning the Body Politic: Dress, Gender, Citizenship*, Oxford, Berg;

RÓZANŠKA, K.,

- 2011 "Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea", *Romanica*, n. 1 (2), (url: www.romdoc.amu.edu.pl/rozanska.html);

SALGADO, M. A.,

- 1989 "El autorretrato modernista y la literaturización de la persona poética" in AIH. Actas X;

SÁEZ MARTÍNEZ, B.,

- 2009 "Eros decadente: La escritura de Antonio de Hoyos y Vinent" in *Magazine Modernista. Revista digital para los curiosos del Modernismo* (url: <http://magazinmodernista.com/2009/08/10/eros-decadente-la-escritura-de-antonio-de-hoyos-y-vinent/>);

SALGADO, M. A.,

- 1989 "El autorretrato modernista y la literaturización de la persona poética" in AIH. Actas X;

- 1990 "Alfonsina Storni" in D. E., Marting, *Spanish American Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, Greenwood Press, Westport;

SALES DELGADO, C.,

- 2010 "La búsqueda incansable en *Los Cálices Vacíos* de Delmira Agustini", in *OGIGIA 8* (Revista electrónica de estudios hispánicos);

SANTANDREU MORALES, E.,

- 1945 "Delmira Agustini, Ala y LLama" in *Revista Iberoamericana*, Vol. IX, n. 17;

SARLO, B.,

- 2001 "Alfonsina: Reconstrucción de una lucha" in A. Storni, *Poemas de amor*, Bellinzona, Edizioni Casagrande;

SCHULMAN, I. A.,

- 1969 *El modernismo hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina;

SHUMWAY, N.,

- 1991 *The Invention of Argentina*, University of California Press;

SELLÉS, C. L.,

2002 *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela;

SILBERMAN DE CYWINER, M. E.,

2009 "Alfonsina, en cuerpo y escritura" in *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid;

SIMONET, M.,

1956 "Delmira Agustini" in *Hispania*, Vol. 39, No. 4;

SOMMER, D.,

1993 *Foundational Fictions. The national romances of Latin America*, University of California Press;

SORIA, G.,

2007 "Julián del Casal e Gustave Moreau. Un epistolario tra letteratura e pittura, tra La Habana e Parigi" in *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, n. 3, Roma, Università di Roma Tre;

2011 *La pálida pecadora: saggi sul modernismo*, Roma Edizioni Nuova Cultura;

SMITH, V.,

1997 *Encyclopedia of Latin American Literature*, Fitzroy Dearborn Publishing;

SPECK, P.,

1976 "Las Fuerzas Extrañas, Leopoldo Lugones y las Raíces de la Literatura Fantástica en el Río de la Plata", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Num. 96-97;

SKINNER, L.,

2006 "El discurso religioso y los papeles de la mujer en el periodismo decimonónico hispanoamericano" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, n. 214;

STORNI, A.,

1999 *Obras. Poesía*, Buenos Aires, Editorial Losada;

SUM SCOTT, R.,

2002 *Escritoras uruguayas: una antología crítica*, Montevideo, Ediciones Trilce;

UNZUETA, F.,

1997 "Género y sujetos nacionales: en torno a las novelas históricas de Lindaura Anzoátegui" in *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n. 178-179;

VALLEJO, C.,

2003 "Estrategias discursivas para la constitución de la identidad femenina en el espacio nacional cubano, 1890-1910", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, n. 205;

2009 "La gozadora del dolor y otras novelas de Graziella Garbalosa: erotismo, naturalismo y vanguardismo en la narrativa femenina cubana de los años veinte" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, n. 226;

ZAMORA, D.,

1991 "La mujer nicaragüense en la poesía" in *Revista Iberoamericana*, Vol. LVII, n. 157;

ZULETA, I.,
1988

La polémica modernista : el modernismo de mar a mar, 1898-1907, Bogotá, Yerbabuena:
Instituto Caro y Cuervo;

Ringraziamenti

Sono grata al mio relatore, il prof. Giovanni Gentile G Marchetti, per la disponibilità accordatami durante la stesura di questo lavoro: mi sono state preziose tanto la sua fiducia in merito al taglio critico scelto, quanto la sua empatia nei momenti di stasi produttiva durante il periodo in cui la ricerca è venuta perfezionandosi. Soprattutto, infine, lo ringrazio per aver appoggiato, come già in occasione della mia tesi di laurea, l'elaborazione di un progetto animato da una prospettiva d'indagine eclettica e sintetica, diretta ad ambiti tematici che mi sono profondamente affini. Non ci sono parole per esprimere quanto sia stato appassionante avere la possibilità di far confluire l'interesse per l'ermeneutica, per l'archetipologia e per lo studio specifico del Femminile simbolico all'interno del mio percorso accademico. Molte delle letture affrontate e le conseguenti riflessioni sorte durante (e al margine di) questa ricerca si sono convertite in uno strumento utile per far luce sulla mia stessa personalità e su alcune pulsioni psichiche che mi hanno ostacolato (e, al tempo stesso, favorito) durante alcuni determinati periodi della mia vita: allenare lo sguardo ad individuare il profilo della Grande Madre, celato sotto i veli della storia e delle manifestazioni artistiche, mi ha permesso di riconoscerla più agilmente anche all'interno di me stessa.

Ringrazio, inoltre, il prof. Roberto Vecchi, mio correlatore, per avermi consigliato alcune integrazioni durante la fase terminale di revisione del testo.

Un ringraziamento va ai miei genitori e a mia sorella che, da sempre, affiancano con il loro affetto il mio percorso accademico, nutrendo una lusinghiera ed immutata fiducia nelle mie capacità e spronandomi, di conseguenza, a lavorare sempre con zelo e solerzia.

Il confronto con alcune amiche ed amici, durante questi ultimi anni, si è rivelato un momento fecondo in più sensi: non solo hanno saputo sopportare gli sfoghi relativi alla stanchezza ed alla difficoltà conseguente alla gestione di un ambito d'indagine volutamente ampio ed infinitamente estensibile, ma hanno saputo farsi pubblico paziente di divagazioni teoriche e declamazioni di poesie. Grazie, dunque, a Cecilia, a Eliana (che, seppur ad un oceano di distanza, resta sempre prossima al mio cuore), a Elisa, a Pilar e al carissimo Stefano. Il vostro supporto mi è stato fondamentale.

Il mio ringraziamento più sentito non può, però, che essere diretto a Davide che mi ha sostenuto in tutti in modi in cui un uomo può supportare la propria compagna. La mia gratitudine nei suoi riguardi va ben oltre all'imprescindibile ringraziamento per essersi fatto carico delle mie necessità materiali durante gli ultimi sei mesi del mio percorso dottorale, consentendomi di dedicarmi esclusivamente alla conclusione del lavoro; la sua presenza costante al mio fianco è stata fonte di rigenerazione in tutti quei momenti in cui mi è sembrato di precipitare nel baratro dello sconforto e della frustrazione. Lo ringrazio per la dolcezza delle sue parole di incoraggiamento, per il calore emotivo, per la sua ingenua ed ammirata fiducia nelle mie capacità; lo ringrazio per tutte quelle volte in cui, durante le ultime e frenetiche settimane di redazione e revisione testuale, ha trovato, al suo rientro a casa, stanze disastrose dal disordine ed ha saputo sorriderne; per tutte quelle volte in cui si è affacciato alla porta dello studio per strappare un abbraccio ad una donna delirante e sommersa dai libri; per tutte quelle volte in cui si è premurato di farmi pervenire testi utili e per la sua gioia evidente ogniqualvolta ha saputo indovinare nel mio sguardo il barlume di una nuova intuizione interpretativa.

Lo ringrazio perché un'evidente ed unica passione lo anima nel cedere alle malie della Giovane Strega e nell'addentrarsi nella selva delle mie innumerevoli ombre interiori: le affronta con coraggio e determinazione tali da elevarlo, per lo meno ai miei occhi, al rango del più illustre cavaliere arturiano; lo ringrazio perché compone per me poesie e canzoni con cui mi rende al pari di una Musa e perché la sua completezza interiore è talmente evidente da consentirgli di indossare i panni della Madre Buona al posto mio.

Lo ringrazio perché, ogni giorno e con modi sempre nuovi, dimostra di sapermi amare intera.